

V781.3  
K59w

VAULT

V600

*Reschini*

THE LIBRARY OF THE  
UNIVERSITY OF  
NORTH CAROLINA



ENDOWED BY THE  
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC  
SOCIETIES

V781.3  
K59w

MUSIC LIBRARY

**This book must not  
be taken from the  
Library building.**

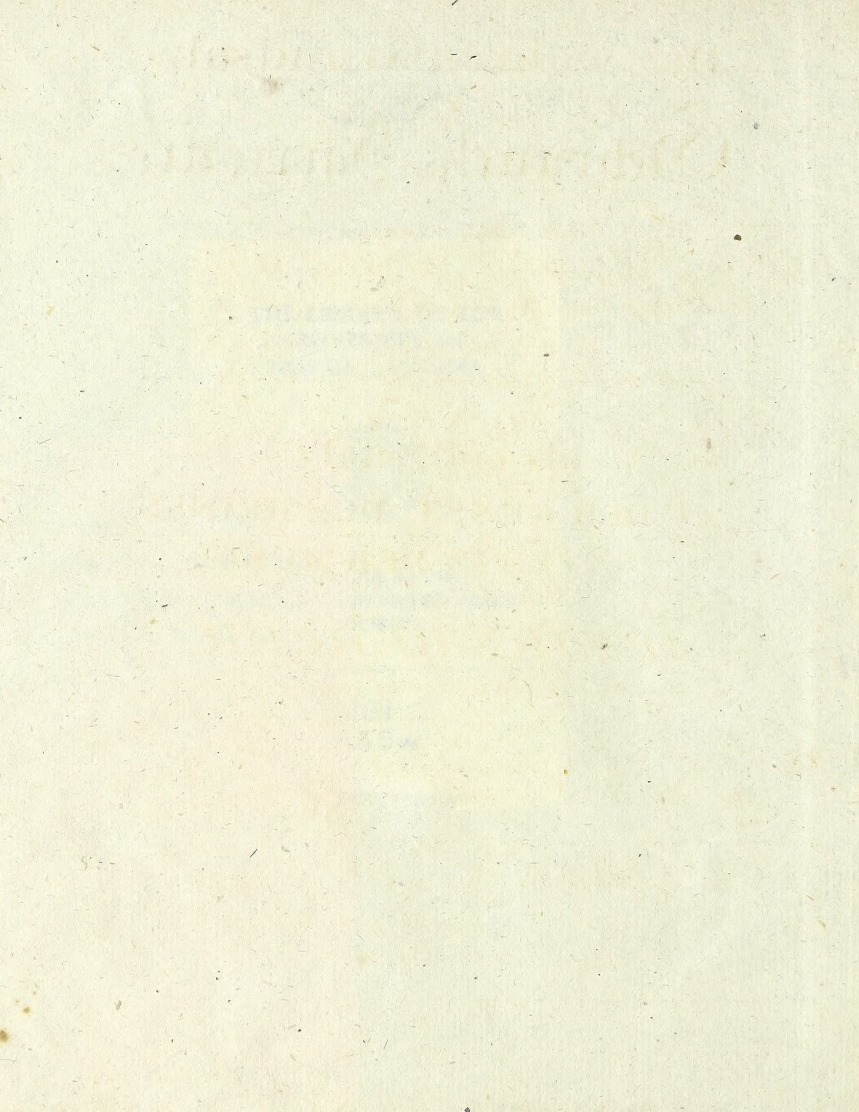
---

---

--	--	--

57







Die wahren Grundsätze  
zum  
Gebrauch der Harmonie

darinn deutlich gezeigt wird

*wie alle möglichen Accorde aus dem Drey-  
klang und dem wesentlichen Septimen-  
Accord, und deren dissonirenden Vor-  
hällen herzuführen und zu erklären  
sind,*

als ein Zusatz

ZU DER KUNST DES REINEN  
SATZES IN DER MUSIK

von

**J.P. KIRNBERGER**

*Herz. Fürstl. Hoheit der Prinzessin Amalia  
von Preußen Hofmusikus*


N<sup>ro</sup>.



990.

Wien

Im Verlag der K. K. pr. chemisch. Druckerey  
am Gruben.



Digitized by the Internet Archive  
in 2013

<http://archive.org/details/diewahregrundst00kirn>

## V o r b e r i c h t.

---

Der erste Theil meiner Kunst des reinen Sanges hat einen Brief veranlaßt, worin ich ersuchet werde, eine gewisse bekannte Bachische Fuge auf eben die Art, als in gedachtem Werke S. 248. u. f. mit einer andern von meiner Arbeit, geschehen ist, auf ihre simplen Grundaccorde zurückzuführen. Der Verfasser dieses Schreibens ist einer der ersten unserer gründlichen Tonsetzer (\*), und sein Beyfall ist mir zu werth, als daß ich sein Ansuchen nicht als eine Aufforderung eines ganzen musikalischen Publikums hätte ansehen und demselben sogleich willfahren sollen. Indessen, so leicht mir diese Arbeit nach meinen Grundsätzen von der Harmonie auch gewesen seyn würde, und so angenehm es mir auch immer seyn mag, die tiefen harmonischen Kenntnisse des erhabenen Verfassers dieser Fuge bey allen Gelegenheiten zu offenbaren; so nothwendig schien es mir doch auch, dieselbe mit gewissen Erörterungen zu begleiten, aus denen die Gründe meines Verfahrens erkannt, und die Sache an sich selbst gegen alle Einwendungen in Sicherheit gestellt würde. Dies nöthigte mich nun freylich, wenn ich so reden darf, mein ganzes Glaubensbekenntniß von der Harmonie abzulegen, und besonders die Lehre von den Grundaccorden nach meiner Art systematisch aus ein-

(\*) Herr Hoffmann Organist an der Hauptkirche zu Mar. Magdal. in Breslau.



ander zu sehen. Rameau hat diese Lehre mit so vielen Ungereimtheiten angefüllt, daß man sich billig wundern muß, wie dergleichen Extravaganzen unter uns Deutschen haben Glauben, ja Verfechter finden können, da wir doch beständig die größten Harmonisten unter uns gehabt, deren Art, mit der Harmonie umzugehen, gewiß nicht nach Rameau's Lehrsätzen zu erklären war. Man ging hierin so weit, daß man lieber einem Bach die Gründlichkeit seines Verfahrens in Ansehung der Behandlung und Fortschreitung der Accorde absprechen, als zugestehen wollte, daß der Franzose habe fehlen können. Wer sich mit den Rameauischen Lehrsätzen bekannt gemacht hat, wird in der Folge dieses Werks bald bemerken, wie sehr die meinigen davon abgehen, und welche von beyden die Entstehung und Behandlung der Accorde am natürlichsten und einfachsten erklären. Ich schmeichle mir, in diesem Werkchen alle harmonische Schwierigkeiten ganz leicht aufgelöst, und überhaupt alle Werke unserer größten Harmonisten verständlich gemacht, und gezeigt zu haben, woran man die schlechten Harmonisten erkennen könne. Dieser Nutzen allein würde mich schon zu dem Entschlusse gebracht haben, diese wenige Bogen als eine Zugabe meiner Kunst des reinen Sazes beizufügen, wenn der Einfluß, den die Einsicht in den Grundharmonien in den vielstimmigen reinen Satz selbst hat, nicht offenbar wäre.

---

Die wahren  
Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie.

---

§. 1.

Die ganze Harmonie besteht nur aus zweyen Grundaccorden, die der Ursprung aller andern Accorde sind, und auf denen sich alles, was nach dem reinen Satz gesetzt ist, zurückführen läßt; diese sind:

- a) der consonirende Dreyklang, der entweder hart, oder weich, oder vermindert ist; und
- β) der dissonirende wesentliche Septimenaccord, der viererley Zusammensetzungen fähig ist: entweder besteht er aus der kleinen Septime mit der reinen Quinte und großen, oder kleinen Terz; oder mit der falschen Quinte und kleinen Terz; oder aus der großen Septime mit der reinen Quinte und großen Terz. Fig. 1.

§. 2.

Von diesen Grundaccorden ist immer die vorhergehende an Harmonie vollkommener, als die darauf folgende. So ist der harte Dreyklang der Vollkommenste; der verminderte hingegen der unvollkommenste consonirende Grundaccord: und der Accord der kleinen Septime mit der reinen Quinte und großen Terz ist der vollkommenste, der Accord der großen Septime hingegen der unvollkommenste dissonirende Grundaccord. Der Beweis davon ist dieser; die Fortschreitung des ersten Septimenaccordes führt unmittelbar zu dem Dreyklang der Tonica, der von demselben auf dessen Dominante vorbereitet wird, und bewirkt sodann eine völlige Ruhe. Fig. 2.



Der zweyte Septimenaccord ist weniger vollkommen, weil die Fortschreitung desselben nicht unmittelbar auf den Dreyklang einer Tonica, sondern erst auf dessen Dominante geschehen kann; führt aber zu einer Durcadenz. Fig. 3.

und ist daher vollkommener, als der dritte Septimenaccord, der auf eben die Art zu einer Mollicadenz führt. Fig. 4.

Der vierte Septimenaccord hat noch eine Fortschreitung mehr nöthig, um and in Ruhe zu setzen, Fig. 5.

und ist daher der unvollkommenste von allen.

### §. 3.

Jeder wesentlich zu diesen Grundaccorden gehörige Ton kann versetzt, d. i. zur Bassnote gemacht werden. Da nun ein jeder Accord von dem untersten Ton desselben seine Bestimmung erhält, so entstehen aus dieser Versetzung verschiedene andere an Gestalt und Kraft von ihren Grundaccorden unterschiedene Accorde, die alsdenn versetzte oder verwechelte Grundaccorde sind, deren Grundbass derselbe ist. So gibt der Dreyklang in der Verwechslung den Sexten- und Quartsextaccord  $\alpha$ ); und aus der Verwechslung des Septimenaccordes entstehen der Quintsexten, Terzquarten und Secundenaccord  $\beta$ ). Die Grundharmonie von den ersteren ist der Dreyklang; und von den letztern der wesentliche Septimenaccord. Fig. 6.

### §. 4.

Diese aus der Verwechslung entstandenen Accorde, sind in Absicht der Behandlung mit ihren Grundaccorden völlig einerley: An Vollkommenheit der Harmonie aber steht einer dem andern nach. So ist nämlich der Grundaccord selber der vollkommenste; die erste Verwechslung weniger; die zweyte noch weniger, als die erste, und die dritte wiederum weniger vollkommen, als die vorhergehenden. Denn mit Fig. 7.

geschiehet die vollkommenste harmonische Schlußcadenz;

Fig. 8. — setzt weniger in Ruhe;

Fig. 9. — noch weniger; und

Fig. 10. — am allerwenigsten; weil wegen der Auflösung der Septime vom Grundtone, die bey dem Secundenaccord im Baße liegt, und einen Grad unter sich



treten muß, statt der Tonica, die nothwendig am Schluß im Baße stehen muß, dessen Terz mit dem Sextenaccord vernommen wird, womit kein Schluß be-  
werkstelliget werden kann. Diese verschiedenen Grade der harmonischen Vollkom-  
menheit, sowohl der Grundaccorde an sich selbst (§. 2), als deren Ver-  
wechslungen, wenn man noch hierzu erwägt, daß jedweder Accord bey un-  
verändertem Baße drey verschiedene Lagen hat, die wiederum eine für der an-  
dern mehr oder weniger wirksam sind, bewirken in der Harmonie eine wun-  
derbare Mannigfaltigkeit, die einen großen Einfluß in den musikalischen Ausdruck  
hat, und ohne welche die Musik allen Reiz verlieren würde.

## §. 5.

In der Fortschreitung von einem Accord zum andern kann jeder zu obigen  
Accorden gehörige Ton, in welcher Stimme er auch liege, entweder einzeln,  
oder mit andern zugleich, von oben oder unten durch einen vorübergehenden Ton  
aufgehalten werden, der alsdenn dissonirt, und bald darauf in seine wesentliche  
Lage treten, oder resolviren muß. Hieraus entstehen eine Menge dissonirender  
Accorde, deren Resolution in demselben Grundaccorde geschieht, von dem sie,  
wie Vorhölte, anzusehen sind. Man sehe die brauchbarsten davon in folgenden  
zwey Tabellen:

## I. Tabelle des vorgehaltenen Dreyklanges. Fig. 11.

Von allen diesen dissonirenden Accorden ist C mit dem harten Dreyklang  
der Grundaccord. Der mit einem \* bezeichnete Secundquartseptimenaccord, wo  
der Vorhalt als None vom Grundtone im Baße liegt, wird von großen Har-  
monisten selten und mit Behutsamkeit gebraucht. Auf eben diese Art können der  
weiche und verminderte Dreyklang und ihre Verwechslungen vorgehalten werden:  
doch sind bey dem verminderten Dreyklang einige von diesen Vorhalten weniger  
brauchbar, als andere.

## II. Tabelle des vorgehaltenen Septimenaccordes. Fig. 12.

Der Grundbaß von diesen Accorden ist G mit dem wesentlichen Septimen-  
accord. Jeder kann die Vorhölte von den unvollkommeneren Septimenaccorden und  
ihren Verwechslungen auf eben diese Art, sowohl in der Dur, als Moll-Ton-  
art, leicht selbst aussetzen, wodurch denn die natürliche Entstehung und Behand-

lung aller dissonirenden Accorde von den einfachsten bis zu den fremdesten, wovon man hin und wieder in guten harmonischen Stücken Beispiele antrifft, deren Auflösung vielen ein Räthsel geblieben ist, deutlich und zugleich ihre Anzahl und die Grenze, außer welcher kein Accord mehr existiren kann, angeben und festgesetzt wird.

## §. 6.

Alle auf solche Art durch Vorhölte entstehende Dissonanzen werden von uns zufällige genennet, um sie von der Dissonanz der Septime, die wir die wesentliche nennen, zu unterscheiden. Jene dissoniren am meisten gegen den Ton, an dessen Stelle sie stehen, und ihre vollkommenste Resolution geschieht über eben denselben Bass in den Grundaccord  $\alpha$ : die wesentliche Septime hingegen dissoniret nicht deswegen, weil sie an die Stelle einer Consonanz gesetzt worden; sondern daruin, weil sie den consonirenden Intervallen beygefüget worden, da sie denn die consonirende Harmonie des Dreyklanges zerstöret, wenigstens sehr unvollkommen macht. Sie kann deswegen, weil sie keines andern zu demselben Basson gehörigen Tones Stelle vertritt, auch nicht über denselben Grundbass resolviren, sondern macht die absolute Folge einer ganz andern Harmonie zu ihrer Resolution nothwendig  $\beta$ . Hierin besteht der Unterschied der zufälligen von der wesentlichen Dissonanz. Fig. 13.

Die Quarte bey dem letzten Exempel ist ein Vorhalt der Terz, und resolvirt über eben dieselbe Bassnote, daher ist sie zufällig; die Septime hingegen kann erst auf die folgende Harmonie resolviren, daher ist sie wesentlich.

## §. 7.

Die wesentliche Dissonanz kann sowohl auf einem guten als schlechten, die zufällige aber nur auf einem guten Taktglied allein vorkommen.

## §. 8.

Aus dem Vorhergehenden erhellet, daß alle Intervalle, auch die ursprünglich consonirend sind, zufällige Dissonanzen werden können, wenn sie Vorhölte vor denen zu dem Grundaccord erforderlichen Tönen sind. Daher gibt es auch zweyerley Quartsextenaccorde, nemlich der consonirende, der die zweyte Verwechslung des Dreyklanges ist, und der dissonirende, wo die Seyte ein Vor-

halt vor der Quinte, und die Quarte ein Vorhalt vor der Terz ist, die daher wegen der verschiedenen Grundharmonie und der daraus entstehenden verschiedenen Behandlung wohl von einander zu unterscheiden sind. Ihre vornehmsten Unterscheidungskennzeichen sind folgende:

Bei dem dissonirenden Quartseptenaccord kann allemahl die Quinte statt der Sexte, und die Terz statt der Quarte angeschlagen werden; bey dem consonirenden findet dieses nicht Statt. S. E. Fig. 14.

Hier ist bey dem Quartseptenaccorde des ersten Tactes \* statt der Sexte keine Quinte anzuschlagen möglich; daher ist er consonirend, und hat die Unterquinte vom Basson mit dem Dreyklang zum Grundaccord. Diese consonirende Quarte kann, weil sie die Octave des Grundtones ist, wie alle übrigen consonirenden Intervalle frey eintreten, auch verdoppelt werden; sie kann als die Auflösung einer vorübergehenden Dissonanz vorkommen, wie hier Fig. 15.

Sie kann, da sie eine Consonanz ist, sowohl auf einem guten als schlechten Tacttheile angebracht werden, und ohne Zwang auf- oder unterwärts in andere Töne fortschreiten. Hingegen ist im obigen Exempel der Quartseptenaccord des zweyten Tactes † dissonirend, weil statt der Sexte die Quinte angeschlagen werden kann, deren Vorhalt jene ist, und worin sie resolviren muß: die Quarte steht hier statt der Terz, und muß in dieselbe resolviren. Der Basson dieses dissonirenden Quartseptenaccordes ist der wahre Grundton mit dem Dreyklang. Da bey diesem Accord sowohl die Quarte als Sexte zufällige Dissonanzen sind, so können sie weder frey eintreten, noch verdoppelt werden, noch anders als auf einem guten Tacttheile vorkommen, sondern sind mit allen andern zufälligen Dissonanzen denselben Regeln unterworfen.

Der consonirende Quartseptenaccord verträgt oft die kleine Terz des Bassones, die die wesentliche Septime des Grundtones ist, neben sich, wie in folgendem Exempel: Fig. 16.

Bei dem dissonirenden Quartseptenaccorde findet diese Terz niemals Statt. Wer ein Gefühl von einer richtigen Fortschreitung der Grundharmonie hat, darf nur auf den Grundbass Acht geben, um den dissonirenden von dem consonirenden Quartseptenaccorde sogleich zu unterscheiden. Und damit wäre des ewigen Strei-



rens, ob die Quarte cons oder dissonirend, ob sie bald eine Quarte, bald eine Uadectime sey, worüber so viele Federkriege mit unaussprechlicher Lieblosigkeit geführt, und dennoch nichts entschieden worden, endlich einmahl ein Ende gemacht.

## §. 9.

Der Unterschied der zufälligen Septime, die entweder ein Vorhalt der Octave oder der Sexte ist, und der wesentlichen Septime, dessen Accord der selbstständige Grundaccord ist, wird aus Folgendem erkannt:

Die zufällige Septime, die ein Vorhalt der Octave ist, ist allemahl groß, weil sie das Subsemitonium modi wird, und tritt bey ihrer Resolution einen halben Ton über sich in die Octave des Grundtones, wie hier Fig. 17.

Die kleine Septim kann daher niemahls ein Vorhalt der Octave seyn, wohl aber der Sexte. Daher muß bey jedem Septimenaccord darauf Acht gegeben werden, ob nicht nach der Septime die Sexte über eben denselben Bass geschlagen werde, wenigstens statt ihrer angeschlagen werden könne; denn wo dieses Statt findet, ist die Septime zufällig, und wird in Ansehung des Grundaccordes für eine Sexte angesehen; wo dieses aber nicht angehet, ist sie wesentlich. Man sehe folgende Exempel: Fig. 18.

Bey allen diesen Exempeln steht die zufällige Septime statt der Sexte, die statt ihrer angeschlagen werden kann, und worin ihre Resolution über denselben Basson geschieht; außer dieser zufälligen Septime findet sich bey den letzten drey Exempeln zugleich die wesentliche Septime, nämlich F vom Grundbass, an dessen statt ein anderes Intervall über denselben Basson weder an- noch nachschlagen kann, sondern zu ihrer Resolution wird eine ganz andere Harmonie erforderlich. Dadurch unterscheiden sich beyde Septimen aufs deutlichste, und bestimmen die einer jeden zukommenden Grundharmonie so einleuchtend, daß man sie gar nicht verwechseln kann.

## §. 10.

Es ist vorher gesagt worden, daß die Resolution der zufälligen Dissonanzen am natürlichsten auf demselben Basson geschehe, sie kann aber auch erst auf

einer folgenden Harmonie geschehen; dadurch erhalten sie das Ansehen, als ob sie wesentlich wären. S. E. Fig. 19.

Solche Verzögerungen der Resolution können in der Grundharmonie keine Veränderung bewirken. Nach dem, was von den Eigenschaften der zufälligen Dissonanzen gesagt ist, erkennet man bald, daß bey dem ersten Exempel die Quarte statt der Terz, bey dem zweyten die None statt der Octave, und bey dem dritten und vierten die Septime statt der Sexte steht, und Vorhölte sind, deren Resolution, statt über denselben Baßton zu geschehen, bis auf die folgende Harmonie verzögert wird, folglich bey den drey ersten Exempeln der Dreyklang von C, und bey dem letzten der wesentliche Septimenaccord von G zum Grunde liege. In Aufsehung der Septime, die in solchen Fällen einige Schwierigkeit machen könnte, hat man hauptsächlich darauf Aekt zu geben, ob statt ihrer die Sexte angeschlagen werden könne, wie schon in vorhergehenden Paragraphen gelehret worden. Wir merken hierbey an, daß solche Aufhaltungen der Resolution der zufälligen Dissonanzen auf eine folgende Harmonie nicht statt finden können, es sey denn, daß diese den Ton, in welchen die Resolution geschieht, vertrage.

#### §. 11.

Wenn bey dem wesentlichen Septimenaccord die None vor der Octave vorgehalten wird, und ihre Resolution erst auf der folgenden Harmonie geschieht, wie hier: Fig. 20.

so bleibt nach Wegnehmung des Baßtones ein Septimenaccord übrig, der, da er wie der wesentliche Septimenaccord aus Terz, Quint und Septime zusammengesetzt und derselben Verwicklungen fähig ist, einige verleiten könnte, ihn für einen selbstständigen Grundaccord zu halten. Es hat in der That Systematischer gegeben, die besonders den verminderten Septimenaccord, Fig. 21.

der wegen seines schönen Verhältnisses von lauter über einander zusammengesetzten kleinen Terzen dem Ohre angenehm und leicht zu fassen ist, auch daher von den Harmonisten nicht allemal, wie die übrigen Dissonanzen vorbereitet, sondern frey angeschlagen, und erst auf die folgende Harmonie resolviret

wird, Eigenschaften eines Grundaccordes haben anerkennen wollen, und ihn auch, wiewohl ohne Grund, dafür erklärt haben. Andere, die das Ungültige dieser Erklärung eingesehen, haben zwar die Unterterz der Bassnote von diesem Accord zum Grundton festgesetzt; doch haben sie auf einer andern Seite gefehlet, indem sie ihn für einen selbstständigen Septimenaccord und Grundaccord angenommen haben. Beides ist irrig. Denn, nur eins zu erwähnen; im ersten Falle kann die Septime, ohne der Harmonie zu schaden, über denselben Bass in die Sexte gehen, ja die Sexte kann statt ihrer angeklagen werden; im zweyten Falle hat es mit der None dieselbe Verwandtschaft, an dessen Statt die Octave gebildet werden kann: dieses aber streitet gegen das Wesen eines Grundaccordes, der so beschaffen seyn muß, daß gar keine wesentliche Veränderung an seinen Intervallen, indem er es für das andere genommen werden kann, muß möglich seyn können. Nach unserer gegebenen Erklärung von den zufälligen Dissonanzen und deren bis auf die folgende Harmonie verzögerten Resolution folgt ganz natürlich, daß dieser Septimenaccord, den wir zum Unterschiede des wesentlichen Grundaccordes den **uneigentlichen** nennen wollen, er mag nun vermindert oder nicht vermindert seyn, zwar ein Septimenaccord von dem Grundton, nemlich von der Unterterz des Bassnotes sey; aber da die None eine zufällige Dissonanz und ein bloßer Vorhalt der Octave ist, dessen Resolution erst auf der folgenden Harmonie geschieht, im Grunde nichts anders, als unser wesentlicher Septimenaccord seyn könne, und auch in der That nichts anders ist. Dieses ist aus folgenden Exempeln deutlich zu sehen.

Fig. 22.

Nimmt man die zufällige Septime vor der Sexte weg, so bleibt der Quintseptimenaccord, als die erste Verfehlung des wesentlichen Septimenaccordes übrig, woraus man auch sogleich die Behandlung dieses uneigentlichen Septimenaccordes erkennet: denn da der Bass von dem Quintseptimenaccord am natürlichsten um einen Grad über sich in den *dy*stang oder dessen Verwechslungen tritt, so muß auch der uneigentliche Septimenaccord dieselbe Fortschreibung haben, welches die Erfahrung auch bestätigt. Hingegen ist diese Fortschreibung dem wesentlichen Septimenaccorde gar nicht natürlich. Daher ist in folgen-



den Exempeln der Septimenaccord uneigentlich, und hat die Unterterz des Basses mit dem wesentlichen Septimenaccord zum Grunde. Fig. 23.

In dem letzten Exempel folgt auf den uneigentlichen der wesentliche Septimenaccord, dessen Basson eine ganz andere Fortschreitung hat, und daher mit jenem gar nicht verwechselt werden kann.

## §. 12.

Eben so verhält es sich auch mit den Verwechslungen des uneigentlichen Septimenaccordes; ihre Fortschreitungen sind von denen des wesentlichen Septimenaccordes ganz verschieden. Daher wenn man die vorhin gegebene Erklärung auch auf die Verwechslungen dieses Septimenaccordes anwendet, wird man die wahre Grundharmonie in folgenden Exempeln nicht verfehlen könn. n. Fig. 24.

Man siehet leicht, daß bey jedem mit \* bezeichneten Accorde die zufällige None vom Grundbass statt der Octave steht, und daß alle diese Accorde Verwechslungen des uneigentlichen Septimenaccordes sind, die, wenn sie Verwechslungen des wesentlichen Septimenaccordes wären, eine ganz andere Fortschreitung haben müßten, wie aus folgenden Beyspielen erhellet. Fig. 25.

## §. 13.

Wer eine natürliche Fortschreitung der Harmonie von einer unnatürlichen zu unterscheiden im Stande ist; und dieses wird bey denen vorausgesetzt, die die Auflösung aller Accorde in ihre wahren Grundaccorde völlig verstehen wollen; dem wird es nach diesen Erklärungen etwas Leichtes seyn, die Behandlung der verschiedenen Septimenaccorde genau zu erkennen, und die richtigen Grundaccorde davon angeben zu können, wenn nur dabey sowohl auf die vorhergehende als folgende Harmonie Acht gegeben wird. Ohne dem aber wird man nicht allezeit wissen können, ob die Septime zufällig oder wesentlich, ob statt ihrer die Sexte angeschlagen werden könne, oder nicht. Jedweder Septimenaccord, der auf eine folgende Harmonie führt, ist entweder die Grundharmonie selbst, oder er hat die Unterterz vom Basson mit dem wesentlichen Septimenaccord zum Grunde. Der verminderte Septimenaccord kann gar nicht auf zweyerley Weise angesehen werden, sondern die Septime steht allezeit statt der Sexte, und

hat daher allezeit die Unterterz vom Bassnote zum Grunde; eben dieses gilt von den Verwechslungen dieses Accordes, die von allen andern Verwechslungen der Septimenaccorde am laubbarsten sind, und in Ansehung ihrer Grundharmonie nicht die geringste Schwierigkeit machen können. Sinegen bey folgendem Exempel Fig. 26.

findet sowohl eine als die andere Grundharmonie bey dem Septimenaccorde statt. Siehet man aber auf die vorhergehende Harmonie, und das Exempel sieht so: wie bey Fig. 27.

so erkennet man, daß im ersten Falle die Septime statt der Sexte stehe, und ihre Resolution bis auf die folgende Harmonie verzögere, folglich die Unterterz vom Bassnote, nämlich C mit dem Dreyklange zum Grunde habe; und daß im andern Falle die Septime wesentlich, und der Accord die Grundharmonie selbst sey.

Noch ein anderes Exempel, wo der Accord der Septime sowohl wesentlich, als uneigentlich seyn kann: zeigt Fig. 28.

Giebt man nun auf der folgenden Harmonie Acht, und man findet: Fig. 29.

so erkennet man ohne Schwierigkeit, daß die Septime im ersten Falle wesentlich, im andern aber zufällig sey, und daß in vollstimmigen Sachen bey dem ersten Exempel der verminderte Dreyklang von H, und bey dem zweyten der harte Dreyklang von G, als die Grundaccorde von beyden Exempeln mit der Septime, verdoppelt werden müsse. Eben so erkennet man auch die Verwechslungen dieser Septimenaccorde aus der vorhergehenden oder folgenden Harmonie, und bestimmt ihre wahren Grundaccorde.

#### §. 14.

Da der wesentliche Septimenaccord auf der Dominante einer Tonica der vollkommenste dissonirende Accord (§. 4.), und daher dem Ohre eben so faßlich, als der Dreyklang ist, so ist die Vorbereitung dieser Septime nicht allemahl notwendig, sondern sie kann oft frey anschlagen, auch wenn die Octave in dem vorhergehenden Accord nicht gelegen hat; nur muß im letztern Fall in Acht genommen werden, daß beyde Intervalle nicht neben einander als Secunde ver-

nommen werden, weil der Accord dadurch an der Deutlichkeit verliert. Daher kömmt es bey der Zusammensetzung aller dissonirenden Accorde, zumahl wenn sie vielstimmig sind, hauptsächlich auf eine geschickte Verteilung der Intervalle an, damit sie dem Ohre faßlich klingen. Jeder dissonirende Accord kann angesehen werden, in sofern die darin enthaltene Dissonanz gegen die Grundharmonie dissoniret, und in sofern die Intervalle, aus denen er zusammengesetzt ist, gegen sich con- oder dissoniren. Je mehr Dissonanzen gegen die Grundharmonie in ihm enthalten sind, je mehr ist nöthig, daß die Intervalle gegen sich consoniren, und wo dieses nicht überall angeht, müssen die Dissonanzen wenigstens so geordnet seyn, daß jede für sich gehöret werden kann, nämlich, sie müssen als einander liegen und sich nicht weiter als bis auf eine kleine Terz nähern. Kann der Accord so zusammengesetzt werden, daß jedes Intervall mit seinem nächsten consonirt, so ist er am faßlichsten; stehen aber in der Zusammensetzung Secunden neben einander, so wird er unverständlicher, und je unverständlicher, je mehr und je näher sich diese Secunden sind. Daher kann sogar die zufällige None, wenn sie mit der wesentlichen Septime von der Dominante verbunden ist, in dieser consonirend zusammengesetzten Lage, wie es Fig. 30. zeigt.

Ohne Vorbereitung anschlagen und oft besser verstanden werden, als die Octave selbst, wenn sie in der Zusammensetzung gegen die Septime eine Secunde ausmacht, wie Fig. 31.

Aus dieser Ursache vertragen nicht allein viele dissonirende Accorde entweder gar keine, oder doch nicht alle Verzierungen, je nachdem mehr oder weniger Dissonanzen in ihm enthalten sind, die nicht unter sich consonirend zusammengesetzt werden können; sondern auch die Lagen eines und eben desselben Accordes oder dessen Verwechslungen sind über denselben Bass aus eben dieser Ursache nicht von gleicher Güte, sondern faßlicher und brauchbar, oder unverständlicher und unbrauchbar. Ueberhaupt sind die Accorde, wo eine zufällige Dissonanz im Basse liegt, am allerwenigsten brauchbar, bey denen die vom Grundbass consonirenden Intervalle gegen den Bass in Dissonanzen werden, die ohne Resolution fortschreiten. In dem vorhin angeführten Septimo-



nenaccord sind zwey Dissonanzen enthalten, nämlich die wesentliche Septime und die zufällige None; außerdem befinden sich in diesem Accord noch drey dissonirende Secunden, nämlich von der Septime zur Octave, von der Octave zur None, und von der None zur Decime oder der Terz; dennoch klingt der Accord in der obigen Lage sehr faßlich, weil die Intervalle in lauter über einander gesetzten consonirenden Terzen vertheilt sind: Hingegen ist dieser nämliche Accord in folgenden Lagen unverständlicher: Fig. 32.

weil außer den vorerwähnten Dissonanzen noch eine Secunde in der Zusammensetzung vernommen wird, wodurch dem Ohre zu viel geschieht. Wird diese Secunde um einen halben Ton weiter aus einander gesetzt, so kann der Accord dadurch weit faßlicher werden, wie bey Fig. 33.

Will man nun den Septimonenaccord verwechseln, so entstehen aus der Verwechslung folgende vier Accorde: Fig. 34.

Die wenigstens in diesen Lagen unverständlich sind, und wovon der letzte am wenigsten brauchbar ist, weil die zufällige Dissonanz im Baße liegt. Sind aber die Intervalle von den drey erstern Versetzungen consonirend unter sich vertheilt, oder doch wenigstens in einer gewissen Entfernung, wie bey Fig. 35.

so werden sie dadurch faßlicher.

Da kein Accord mehr als höchstens vier Dissonanzen in sich enthalten kann, so wird bey allen mehrstimmigen Accorden die Grundharmonie in den untern Stimmen verdoppelt, wie z. E. Fig. 36.

Dieses geschieht überhaupt bey allen vielstimmigen Accorden, wenn auch eben nicht alle vier Dissonanzen in ihm enthalten sind, wie z. E. Fig. 37.

woraus die Nothwendigkeit erhellet, von jedem Accord die Grundharmonie zu kennen, ohne dem man nicht wissen kann, welche Intervalle man in vielstimmigen Accorden zu verdoppeln habe, und Gefahr läuft, Dissonanzen für Consonanzen zu verdoppeln, wodurch denn nicht allein verbotene und unverständliche Fortschreitungen entstehen, sondern auch ganz andere Accorde herausgebracht werden, als man sich vorgesetzt hatte und als die Fortschreitung es erforderte.

## §. 15.

Nachdem auf diese Weise das Wesentlichste, was zur Erkenntniß und Behandlung der Grundharmonien und der daraus entstehenden Accorde gehöret, erklärt worden, ist es nun auch nöthig, von einigen außerordentlichen Accorden, die zu keinem von unsern beyden Grundaccorden zu gehören scheinen, und von gewissen harmonischen Freyheiten hinlängliche Erklärung zu geben.

Der Accord der übermäßigen Sexte, der mit der großen Terz und übermäßigen Quarte zusammengesetzt wird, wie bey Fig. 38.

ist dem Anscheine nach weder eine Versetzung des Dreyklanges noch des wesentlichen Septimenaccordes. Was ist er denn? Er ist im Grunde nichts anders als der dissonirende Terzquartenaccord, der aus der zweyten Verwechslung des dritten wesentlichen Septimenaccordes (§. 1.) entsteht. Man darf, um hiervon überzeugt zu seyn, nur auf den Ursprung und Behandlung dieses Accordes zurücksehen. Wenn die Alten in Mollstücken einen halben Schluß auf der Dominante der Tonica machen wollten, bedienten sie sich des natürlichen Terzquartenaccordes, als einen vorzüglichen Leitaccord zu einem solchen Schlusse auf folgende Art: Fig. 39.

oder auch ohne Quarte, wie es Fig. 40 zeigt: welches aber im Grunde derselbe Accord ist.

Wollten sie den Schluß piquanter machen, so erhöhten sie zwar die Sexte um einen halben Ton, und setzten xd statt d, wodurch der folgende Eaccord notwendiger und die Cadenz fühlbarer gemacht wurde: aber um ein gewisses Mi fa, welches hierinn durch die in der Umkehrung entstehende verminderte Terz xd-f enthalten, und durchgängig bey ihnen verbotnen war, zu vermeiden, erhöhten sie alsdenn auch zu gleicher Zeit den Baßton um einen halben Ton und setzten Fx statt F, wie hier Fig. 41.

wodurch ein anderer natürlicher Terzquartenaccord entstand, der aus der Verwechslung des ersten wesentlichen Septimenaccordes entspringt. Die Neuern suchten das Piquante der letztern Cadenz beyzubehalten, aber da das Fis im Baße einen übeln Abstand von der Amoll-Tonart macht, und hart klingt, wurde, des verbotnenen Mi fa ohngeachtet, F statt Fis im Baße natür-

licher besunden, und die übermäßige Sexte auf folgende Art eingeführt.  
Fig. 42.

Dadurch wurde die Moltonart mehr charakterisirt, der folgende Accord nothwendiger und die Cadenz sanfter gemacht. So entstand die übermäßige Sexte, die, da sie eine bloße von der Melodie in die Harmonie übergetragene Verzierung ist, und statt der gewöhnlichen großen Sexte steht, die allezeit an ihrer Stelle angeschlagen werden kann, weder in der Grundharmonie eine Veränderung bewirken, noch viel weniger einen für sich bestehenden Grundaccord formiren kann, wie einige irrig gelehrt haben. Der übermäßige Sextenaccord hat daher allezeit die Unterquinte vom Bass mit unserm dritten wesentlichen Septimenaccord zum Grunde, wie Fig. 43.

und wird statt der Quarte die Quinte in diesem Accord gesetzt, so ist die Quinte die zufällige None vom Grundbass, die entweder über denselben Basson resolviret, oder ihre Resolution bis auf die folgende Harmonie verzögert, wo sie in die Quinte tritt.

Dieser übermäßige Sextenaccord kann nicht so verlegt werden, daß die aus der Umkehrung entstehende verminderte Terz neben einander zu stehen komme, weil diese Terz auch nicht einmal in einer gewissen Entfernung von ein oder zwey Octaven wohl verstanden werden kann (s. §. 14.)

#### §. 16.

So wie es mit dem übermäßigen Sextenaccorde beschaffen ist, eben so verhält es sich mit dem Dreyklange, der die übermäßige Quinte bey sich führet. B. C. Fig. 44.

oder in seinen Verwechslungen. Fig. 45.

Diese übermäßige Quinte vom Grundtone ist so wenig wie die übermäßige Sexte, ein zu dem Accord wesentlich gehörendes Intervall; sie ist, wie jene, eine bloße Verzierung, die dazu dient, den folgenden Ton, worin sie fortschreiten will, nothwendig und fühlbar zu machen: da aber statt ihrer die gewöhnliche reine Quinte eben so gut stehen, und die Fortschreitung sowohl in den folgenden Ton als den folgenden Accord eben dieselbe seyn kann, so bleibt auch die Grundharmonie eben dieselbe, die sie seyn würde, wenn diese



und alle dergleichen zufällige Schönheiten nicht angebracht wären. Es hat mit diesen neuerfundenen Verzerrungen, so sehr sie auch dem Accorde eine veränderte Gestalt geben mögen, dieselbe Bewandniß, wie mit den zufälligen Dissonanzen: sie können in der Grundharmonie keine Veränderung hervorbringen, sondern werden angesehen, als ob sie nicht da wären.

## §. 17.

Wir haben den neuern noch die Erscheinung eines andern Accordes zu verdanken, der vermuthlich dem feinen Ohr unser galanten Componisten sehr schmeckeln muß, da man ihn fast auf allen Seiten ihrer Compositionen zu öfteren Mahlen antrifft, wovon es ihnen aber schwer fallen möchte, einen zureichenden Grund anzugeben. Dieser Accord besteht aus der verminderten Octave, kleinen Sexte und kleinen Terz, und wird hauptsächlich als eine Einleitung in einer halben Cadenz auf der Dominante des Haupttones gebraucht, wie hier Fig. 46.

Es ist lächerlich, wenn man erwägt, zu welchem Mißbrauch unschuldige melodische Verzerrungen, dergleichen ein Vorschlag ist, in den Ausarbeitungen der neuern Componisten gediehen sind. Wenn die ältern Tonlehrer sich eines Vorschlages bedienten, so geschah es allezeit vor einem zu dem Grundtone consonirenden Intervall, damit das Gehör, welches durch das Unerwartete einer Dissonanz, die nicht vorbereitet gewesen war, erschüttert worden, bald wieder in Ruhe gebracht würde. Die Neuern, deren Organe vermuthlich nicht so leicht in Erschütterung gebracht werden, haben erstlich bemerkt, daß in gewissen Fällen, Dissonanzen, wenn sie frey angeschlagen werden, ganz angenehm klingen; vornehmlich die wesentliche Septime mit dem Dominantenaccord, und die None, wenn sie mit dieser Septime verbunden ist. Dann haben sie diese Töne, als wenn sie consonirend wären, von andern vorhalten lassen, die darauf zu frey anschlagenden Vorschlägen gemacht worden sind, aus denen man wiederum gelteude Noten gemacht, die mit neuen Vorschlägen bebrämt worden, und immer so fort, bis in der Zusammensetzung des Accordes kein Schatten von der Grundharmonie mehr übrig bleibt. Wer sollte nicht glauben, daß man bey diesem verminderten Octavenaccord den harten und weichen Dreyklang von der Unterterz des Baßtones zugleich hören lassen wolle? Und dennoch, so wie er hier in den

oben gegebenen Exempeln vorbereitet ist, läßt sich noch begreifen, daß die verminderte Octave und Sexte bloße Vorhölte, oder auch Vorschläge vor der darauf folgenden Septime und Quinte seyn, wie hier Fig. 47.

und daß der Grundbaß, dem dergleichen Zierrathen keinen Eintrag thun, von der auf ihnen folgenden Harmonie zu versehen, und von dem gegebenen Exempel natürlicher Weise Fig. 48.

seyn müsse, wodurch denn auch die Behandlung dieses verminderten Octaven- und Sextenaccordes offenbar wird, nämlich, da diese beyden Intervalle Vorhölte vor Dissonanzen sind, die frey anzulagen können, so müssen sie präparirt seyn, und in dem vorhergegangenen Accord schon gelegen haben. Wenn diese Vorhölte aber in unsern neuen Compositionen ohne alle Vorbereitung gesetzt und als ein Hauptaccord behandelt werden, auf folgende Art: Fig. 49.

der wieder von andern Vorschlägen vorgehalten wird, z. E. Fig. 50.

die bisweilen eben so wenig vorbereitet werden, wie hier: Fig. 51.

oder wohl gar auf diese Art: Fig. 52.

so mögen die Herren es selbst verantworten. Wir können von der Schreibart der unharmonischen Ausländer und derer, die sich nach ihnen gebildet haben, nicht Rede und Antwort geben. Indessen bleiben wir bey solchen Sätzen bey der Unterterz des Baßtones mit dem wesentlichen Septimenaccord stehen. Wenn dieser Grundbaß kein Genüge leistet, mag sich von den Erfindern solcher Delicatesten einen andern geben lassen, oder selbst einen andern dazu machen: die Harmonie gewinnt und verliert nichts dabey.

#### §. 18.

Es giebt in der Harmonie durchgehende Accorde, die sich auf keine Grundharmonie gründen; sie sind wie die durchgehenden Töne in der Melodie anzusehen, und entstehen aus diesen, wenn verschiedene Stimmen sich durchgehend bewegen. Bey folgendem Exempel Fig. 53.

ist das zweyte D im Baße gegen den obenstehenden Accord ein bloßer melodisch durchgehender Ton. Hingegen wird auf diesem D ein durchgehender Accord angebracht, wenn eine oder mehrere Stimmen des vorhergehenden

Accordes sich zu gleicher Zeit mit demselben durchgehend fortbewegen, wie hier:

Fig. 54.

Daher sind durchgehende Accorde Zwischenaccorde, bey denen eine oder mehrere Stimmen durch eine stufenweise mehrentheils consonirende Fortschreitung von dem vorhergehenden zu dem folgenden Grundaccord übergehen. Sie stehen allezeit zwischen zweyen Grundaccorden, die entweder dieselben sind, oder doch sehr natürlich auf einander folgen. Sie können daher auch nur auf schlechten Tactzeiten vorkommen, weil bey jedem auf einer guten Tactzeit angegebenen Accord im Gefühle ein Grundaccord nothwendig wird. Man erkennt sie ferner an dem Unnatürlichen ihrer harmonischen Fortschreitung, indem entweder irgend eine Dissonanz ohne Resolution bleibt, oder, wenn sie auch den Anschein eines regelmäßig behandelten Grundaccordes haben, dennoch dieser Grundaccord die natürliche Fortschreitung der Grundharmonie hemmen würde. Beispiele davon sind folgende: Fig. 55.

Die Franzosen bedienen sich des letztern Exempels bey halben Schlußcadenzgen auch auf folgende Art: Fig. 56.

und haben aus diesem durchgehenden Quintsextenaccord, dessen Septe sie la Sixte ajantée benennet haben, einen selbstständigen Grundaccord formiret. Dieses ist falsch: denn da diese Septe bey dergleichen Cadenzgen, wie alle andere durchgehenden Intervalle, allezeit auf die schlechte Zeit des Tactes zwischen zweyen Grundaccorden fällt, die natürlich auf einander folgen, so kann sie auch nicht anders, als durchgehend angesehen werden: sie dienet bloß, den halben Schluß in den Accord der Dominante etwas piquanter zu machen. Wäre sie nicht durchgehend, so müßten folgende auf eben die Art bey halben Cadenzgen angebrachte Accorde: Fig. 57.

ebenfalls so viele Grundaccorde seyn, wodurch das System der Harmonie so hunschreckigt werden würde, daß man zuletzt nichts mehr darin erkennen könnte: daher man auch im Generalbass dergleichen durchgehende Accorde nicht allemahl durch Ziffern anzelget, zumahl wenn die Bewegung etwas geschwind ist. Daß der französische Quintsextenaccord aus der ersten Versetzung des durchgehenden Septimenaccordes entstehe, wird man leicht bemerken: Wird jener



nun zum Grundaccord angenommen, so ersetzt dieser aus jenem, welches doch so widerstreng ist, als wenn man behaupten wollte, daß die Ursache aus ihrer Wirkung entstehe. Wenn in dem Zusammenhang eines Stücks ein Accord ohnfehlbar erwartet wird, wie z. E. bey Cadenzgen, so bedienen sich größere Harmonisten, um die erwartete Harmonie desto piquanter zu machen, noch weit fremderer Zwischenaccorde, die darum doch alle durchgehend sind. S. E. Fig. 58.

Es giebt freylich Exempel, wo der Quintsextenaccord auch auf die gute Zeit des Tactes fällt, und ohne Resolution fortschreitet; aber alsdenn geht ein Uebergang der Resolution vor, welches im folgenden Paragraphen auch bey mehreren dissonirenden Accorden erwiesen werden soll.

In Ansehung der schlechten Zeit des Tactes bey durchgehenden Accorden ist noch zu merken, daß hier überhaupt von der guten und schlechten Zeit des Einschnittes gesprochen wird. Im Allabrevetact, oder wenn das Maas des Einschnittes von einer beträchtlichen Länge ist, können durchgehende Accorde auch auf dem Niederschlage des Tactes fallen, wie hier: Fig. 59.

alsdenn ist der zweyte Tact die schlechte Hälfte eines rhythmischen Gliedes, so wie die zweyte Hälfte eines Tactes ein schlechtes Tactglied ist.

#### §. 19.

Wenn große Harmonisten etwas Heftiges ausdrücken, oder den Zuhörer überraschen wollen, bedienen sie sich der Freyheit, die Resolution der wesentlichen Septime ganz und gar zu übergehen; nämlich, der durch die Resolution desselben entstehende consensirende Accord wird ausgelassen, und an dessen Stelle gleich ein anderer dissonirender Accord genommen, der erst nach dem ausgelassenen Accord hätte folgen sollen, und dessen Dissonanz durch diesen wäre vorbereitet worden. So findet man oft statt dieses Ganges Fig. 60.

und dessen Verwechslungen, folgende Gänge: Fig. 61.

Bey allen diesen Gängen ist die Resolution der wesentlichen Septime übergangen, und die Grundharmonie ist wie von dem obigen zu verstehen, nämlich: Fig. 62.

Gleiche Bewandniß hat es mit folgenden Exempeln, obgleich der an die

Stelle des ausgelassenen anschlagende Accord nicht dissonirend, sondern consonirend ist: Fig. 63.

Das erste Exempel sollte eigentlich heißen: Fig. 64.

der zweyte Accord aber ist übergangen worden. Aus dem zweyten Exempel erhellet, daß, wenn der Quintsextenaccord, den Rameau und seine Anhänger mit aller Gewalt zu einen Grundaccord machen wollen, auf einer guten Zeit angebracht ist und ohne Resolution fortschreitet, alsdann ein Uebergang der Resolution vorgehe, und daß das Exempel folgender Maßen zu verstehen sey: Fig. 65.

Es findet also hier eben so wenig ein Grundaccord von der sogenannten hinzugefügten Sexte statt, als bey französischen halben Cadenzen, wo dieser Accord auf eine schlechte Zeit fällt, und durchgehend ist. (S. den vorherg. §.) Und in der That, wenn man in solchen Sätzen keinen Uebergang der Resolution annehmen, sondern den Quintsextenaccord zum Grunde legen will, wie wird man zu folgendem Exempel sich eine natürlich fortschreitende Grundharmonie vorstellen können? Fig. 66.

Welche Folge von Grundharmonien liegt hier im Gefühle? die Rameausche? Fig. 67.

bey der man gar nicht erräth, wie die zwey ersten Accorde auf einander folgen können: oder fühlt man nicht vielmehr, daß zwischen dem ersten und zweyten Accord ein Uebergang der Resolution vorgegangen sey, und daß die Folge der Harmonie nothwendig diese sey? Fig. 68.

wovon der zweyte Accord übergangen ist. Wie würde es um den Accord de la Sixte ajoutée aussehen, wenn das oben gegebene Exempel folgendergestalt gesetzt wäre, welches doch gar nicht ungewöhnlich seyn würde: Fig. 69.

Umdastich wird man es sich anfallen lassen können, hier, wo im Bass Fx steht, F mit dem Quintsextenaccorde zum Grunde zu legen; und doch wollen die Rameauer von keinem andern Grundbass wissen: Vielleicht erhöhen sie ihren Grundton auch um einen halben Ton, und geben der Grundharmonie folgende Fortschreitung: Fig. 70.

Das wäre doch zu arg. Wie leicht werden solche Gänge hingegen verständlich, wenn man dem geraden Weg, den die Natur überall geht, nachfolgt, und erwägt, daß der Quintseptenaccord eine Verwechslung des Septimenaccords sey, daß in dem gegebenen Exempel seine natürlichste Fortschreitung in den Dreyklang von G geschehe, auf den der Dreyklang von C folge, daß der Tonsetzer, des Ausdrucks und des Gesanges der Stimmen wegen, den ersten Dreyklang übergangen, und statt dessen gleich den folgenden hören lasse, so wie dieses bey mehreren Accorden geschieht, deren Uebergang den Faden der natürlichen Fortschreitung nicht zerreißen und den Zuhörer wohl frappiren, aber ihm nicht beschwerlich seyn kann: Und wie unnothig ist es doch, das System der Harmonie, das auf so simplen Stützen ruht, durch so viele groteske Massen zu beschweren, bloß damit man bey schwachen Köpfen für gelehrt erscheine, und wohl gar für den Erfinder der Harmonie gehalten werde, die doch lange vorher schon erfunden und empfunden, aber nicht so verunstaltet war. Dem alten Bach war gewiß keine Tiefe der Harmonie verborgen; er hat alle Möglichkeiten derselben in seiner Gewalt gehabt, und was mehr, als alles werth ist, er hat sie alle in Ausübung gebracht: kein Systematiker ist im Stande, mit allen Speculationen nach ihm etwas Neues hervorzubringen: und doch lassen sich alle seine Ausarbeitungen, so verwickelt einige auch anfangs scheinen mögen, auf einen natürlich fortschreitenden Grundbaß und auf zwey simple Grundaccorde zurückführen, den Dreyklang und den wesentlichen Septimenaccord; auch wird man in seinen Verdoppelungen niemahls gewahr werden, daß er einen andern Accord zum Grunde gelegt habe. Wer würde diesem Manne, wenn er noch lebte, belehren können, daß er auf's Gerathewohl gelehrt habe, daß die Harmonie erst nach ihm erfunden oder wenigstens ins Reine gebracht worden sey, daß ein Quintseptenaccord, ein übermäßiger Septenaccord, ein vermindertes Septimenaccord, ein Undecimen- Tredecimen- und Apoko mag wissen, welche Accorde mehr existiren, die keine Verwechslungen von andern Accorden waren, deren Entdeckung man einem gewissem Franzosen zu verdanken habe, dessen practische Ausarbeitung übrigens mehr fehlerhaft als richtig sey, und weit weniger Wissenschaft und Kenntniß der Harmonie verrathen, als die Ausarbeitungen seiner bessern Vorgänger und



Zeitgenossen, sowohl seiner eigenen, als auch anderer Nationen? — Doch wir kehren zu unserer Materie zurück.

Daß mehrere dissonirende Accorde, wenn sie ohne Resolution bleiben, auf einer schlechten Zeit durchgehend, hingegen auf einer guten Zeit, wo nochwendig eine Harmonie zum Grunde liegt, nur mit Annehmung des Ueberganges der Resolution verstanden werden können, erhellet aus den beyden letzten Exempeln von oben, wo bey Nr. 3. der Sextenaccord von A natürlicher Weise nicht auf den vorhergehenden Accord folgen könnte, wenn der Dreyklang von C nicht übergangen wäre: desgleichen ist bey Nr. 4. nach der zweyten Bassnote die Resolution der Septime, wozu der wesentliche Septimenaccord von G gehört, übergangen worden. Selbst die Resolution der zufälligen None, wenn sie mit der wesentlichen Septime verbunden ist, kann übergangen werden, wie aus folgendem enharmonischen Gang zu ersehen ist: Fig. 71.

der eigentlich so zu verstehen ist: Fig. 72.

Der Accord der Resolution aber ist übergangen, und an dessen Stelle gleich der folgende genommen worden. Außer dieser None, die mit der wesentlichen Septime verbunden ist, kann die Resolution der zufälligen Dissonanzen niemahls übergangen werden. Wenn man daher bey guten Harmonisten eine Quarte vom Basson antrifft, die nicht resolvirt, so ist diese Quarte nicht die zufällige dissonirende, die statt der Terz steht, sondern sie ist entweder die consonirende, oder sie ist die Terz von dem Septimenaccord des Grundbasses, wie bey dem Secundenaccord.

#### §. 20.

Was Anticipation, Retardation und Verwechslung der Resolution sey, und wie dadurch in der Grundharmonie keine Veränderung bewirkt werden könne, bedarf wohl keiner Erklärung. Indessen verdient doch hier angemerkt zu werden, daß der bekannte auf- oder niedersteigende Sextengang: Fig. 73.

blos seinen Grund in der Anticipation und Retardation habe, ohne dem man ihn nicht würde entschuldigen können. Unmöglich können diese stufenweise nach einander anschlagende Sextenaccorde so viele Verwechslungen des Dreyklanges seyn. Wie können in einer so kurzen Zeit C dur, D moll, E moll u. s. w.

die gar keiner so engen Verbindung unter sich fähig sind, nach einander vor, ohne unser Ohr zu beleidigen? Folgende Auflösung dieser Folge von Sextenaccorden zeigt, daß sie nichts weniger als Sextenaccorde, sondern Anticipationen in der Oberstimme, und auf sehr natürlich fortschreitenden Grundharmonien gebauet sind. Fig. 74.

Oder ist der Gang so: Fig. 75.

so können es auch Retardationen in den unteren Stimmen seyn, wie aus folgender Auflösung erhellet: Fig. 76.

Folgendes, und dem ähnliche Exempel gehören auch hieher: Fig. 77.

Die Sexte über der zweyten Bassnote wird des guten Gesanges oder anderer Umstände wegen anticipiret: an ihrer Statt sollte die Septime stehen, und die Sexte erst nach der Septime folgen, wie hier Fig. 78.

Daher ist der Grundsaß von dem obigen Exempel, wie von diesem zu verstehen, nämlich Fig. 79.

In Ansehung der Verwechslung der Resolution merken wir an, daß solche nur bey der wesentlichen Septime und deren Verwechslungen statt finde; die Resolution der zufälligen Dissonanzen kann so wenig verwechselt, als übergangen werden, es sey denn in Recitativen.

### §. 21.

Beym Orgelpuncten, wo über einen liegenden Ton im Baße, oder in der Oberstimme, oder auch, wiewohl selten, in einer Mittelstimme, meistens am Ende eines fugirten Tonstücks, eine Folge von Harmonien gebauet ist, die mit dem liegenden Ton nicht ganz in Verbindung stehen, wird dieser Ton nicht in Betracht gezogen, sondern die Grundharmonie hat mit den gehenden Stimmen zu thun, die unter sich eben so regelmäßig ausgearbeitet seyn müssen, als wenn der liegende Ton nicht da wäre. Da der Orgelpunct eine Freyheit ist, sich von dem Accord des liegenden Tones, der entweder die Tonica oder die Dominante, doch mehrentheils lieber die letztere ist, zu entfernen, und sich ihm allmählig wieder zu nähern, welches, wenn es zur rechten Zeit angebracht ist, dem Ohre sehr schmeichelt, so wird dabey die Vorsicht gebraucht, keine Accorde hören zu lassen, die zu weit vom Ziele führen und die Zurückkomung schwer

machen würden. Daher ist dieser bekannte Gang auch als eine Art von Orgelpunct anzusehen, ob er gleich nicht immer in contrapunctischen Stücken allein vorkömmt. Fig. 80.

Mit dem Secundquartseptimenaccord geschieht bey dem ersten Exempel die Entfernung von der Harmonie des liegenden Baßtones, und mit dem folgenden Accord geschieht die Annäherung wieder zu demselben zurück. Diefelbe Bewandtniß hat es mit dem zweyten Exempel. Da nun der liegende Ton in solchen Fällen nicht in Betrachtung kömmt, so ist die Grundharmonie von dem ersten Exempel: Fig. 81.

und von dem zweyten: Fig. 82.

Man muß folgende Sätze nicht mit dem Orgelpunct verwechseln. Fig. 83.

Die Mehrheit der liegenden Stimmen zeigt hier die Grundharmonie an, zu welcher der Baß die auf- oder niedersteigende Tonleiter hören läßt, welches eigentlich nichts weiter als folgender erlaubter Satz ist: Fig. 84.

der nach Gutbefinden verziert und verlängert werden kann.

#### §. 22.

Dieses sind die Grundsätze, nach denen sich alles, was nach dem reinen Satz gesetzt ist, es scheine oder klinge nun so räthselhaft es anfangs wolle, in zwey simple Grundaccorde auflösen läßt, auf denen die Harmonie ihr ganzes Gebäude errichtet hat. Nun fragt es sich: welcher Fortschreitungen ist denn der Grundbaß fähig? oder welche Grundharmonien können natürlich auf einander folgen? Diefes in allen Fällen richtig zu bestimmen, würde erfordert, daß jeder Dreyklang und jeder wesentliche Septimenaccord von einem gegebenen Ton besonders vorgenommen, und dessen mögliche und unmögliche Fortschreitungen von der Tonica, Dominante, Ober- und Untermediante 2c. in die verschiedenen Grundaccorde dessen kleinen oder großen Secunde, Terz, Quarte u. s. w. angezeigt, und die Ursache von deren Möglichkeit und Unmöglichkeit in allen Fällen angegeben würde. Diefes würde für unser Vorhaben zu weitläufig seyn. Wir begnügen uns daher, nur die natürlichsten



und gewöhnlichsten Fortschreitungen des Grundbasses, Anfängern zum Besten, zu beschreiben.

Diese sind erstlich die in der Quarte und Quinte: Fig. 85.

Zweytens: die in der Sexte oder Unterterz: Fig. 86.

Drittens: die in der Secunde, aber selten anders, als in folgendem Falle: Fig. 87.

Dst scheint der Grundbass um eine Secunde fortzuschreiten, und im Grunde ist es doch nicht so, wie in folgendem Exempel: Fig. 88.

Dem Anschein nach sind dieses lauter Dreyklänge, und der Bass des Exempels scheint der Grundbass zu seyn, der von dem zweyten zum dritten Accord um eine Secunde fortzuschreitet: Aber der zweyte Accord verdrägt die Sexte neben sich, und ist daher kein Grundaccord, sondern ein Quinisektenaccord, der die Unterterz des Baßtones zum Grundton hat, wodurch die Fortschreitung in der Secunde aufgehoben wird. Hierauf hat man wohl Acht zu geben; denn auch dadurch, daß ein in dem Accord nicht befindliches Intervall zu demselben nachgeschlagen werden kann, wird die Grundharmonie verändert, wie in folgendem Exempel: Fig. 89.

Daher ist der Grundbass von diesem Exempel nicht: Fig. 90.

sondern richtiger: Fig. 91.

Nur wenn der Uebergang zu plötzlich geschieht, und die Absicht des Tonsetzers ist, durch eine unerwartete Fortschreitung zu frappiren, wie z. E. Fig. 92.

läßt sich nicht wohl nach dem von der zufälligen Sexte vorgehaltenen Accord des ersten Exempels die Sexte nachschlagen, ob sie gleich in andern Umständen zu demselben nachgeschlagen werden könnte. Der Grundbass dieses Exempels: Fig. 93.

ist daher diesem Fig. 94.

vorzuziehen, weil er der Absicht gemäßer, und in diesem Fall natürlicher ist. Eben der Grundbass gilt von dem zweyten Exempel um so viel mehr, da durch die zu dem Accord hinzugekommene Septime der nachzuschlagende Fis-

accord um so viel weniger im Gefühle liegt. In solchen Fällen kann die Fortschreitung des Grundbasses in der Secunde sehr wohl statt finden.

Alle übrige mögliche Fortschreitungen gehen mehr oder weniger über die Gewöhnlichkeit hinaus, und sind daher unter vielerley Bedingungen eingeschränkt, die alle und jede hier anzuführen, den Plan dieses Werks weit übersteigen würden. Lehrbegierige, die die Ausarbeitungen großer Harmonisten fleißig studiren, und auf die Folge der Grundaccorde Acht haben, werden nach unseren gegebenen Lehrsätzen, die außerordentlichern Fortschreitungen des Grundbasses leicht bemerken, und aus der Behandlung erkennen, wann und wie sie möglich sind.

### S. 23.

Nachstehende Fuge von Joh. Seb. Bach, die bis auf diesen Tag auch großen Männern unserer Zeit unaufblöthlich geschienen hat, mit denen nach unsern Lehrsätzen daraus natürlich hergeleiteten Grundaccorden, möge als ein Beweis alles dessen dienen, was vorhergegangen ist. Wir glauben uns auf die Natur der Sache selbst zu gründen, wenn wir behaupten, daß diese Grundsätze von der Harmonie nicht allein die wahren, sondern auch die einzigen sind, nach denen diese Fuge erklärt, und überhaupt alle anscheinende Schwierigkeiten in den übrigen Ausarbeitungen dieses größten Harmonisten aller Zeiten \*) aufgelöst

\*) Schwerlich wird jemand, der ein Kenner der Kunst ist, dieses Lob übertrieben finden. Wenn man dabey die erstaunende Fertigkeit dieses Mannes auf dem Claviere sowohl, als auf der Orgel; seine bewundernswürdige gelehrte Art vielsümmig zu fantasiren; und die Menge seiner Ausarbeitungen, die uns von ihm übrig geblieben, und alle Muster der Kunst sind, in Erwägung zieht; so sieht man mit Mitleiden auf das schiefe Urtheil eines in der Musik sehr schlecht bewanderten Rezensenten herab, der in dem XXII. Stück der Jenaischen Zeitung von gelehrten Sachen auf der 174. Seite sich

nicht zu sagen scheuet, daß die schöne Stelle Gesners, — der in seiner neuen Auflage des Quintilian auf der 61. Seite in einer Anmerkung Gelegenheit nimmt, den Verdiensten des sel. Bach vöthliche Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, — eben so gut und vielleicht noch besser auf Vogler, als auf den alten Joh. Seb. Bach passe ic. Fragt man nun, wer ist dieser Vogler? so erfährt man nach vielen Erkundigungen endlich, daß er Burgemeister und Organist in Weimar, und ein Schüler von Bach, aber bey weitem noch keiner seiner ersten Schüler gewesen sey.

und verständlich gemacht werden; und daß im Gegentheil alle Kunst, die sich nach diesen Grundsätzen nicht auf eine richtige Fortführung der beyden Grundaccorde zurückführen läßt, unverständlich, folglich falsch und wider den reinen Satz gesetzt sey.

Damit die Richtigkeit unsers Grundbasses dieser Tuge desto eher in die Augen leuchte, ist ihr auf dem zweyten Claviersystem ein aus der Harmonie gezogener und ausgehelter Generalbass untergefüget. Das fünfte System enthält den Grundbass mit allen zufällig dissonirenden Accorden, die bey der Grundharmonie, die auf dem untersten System angezeigt ist, in keine Betrachtung gezogen werden. An ein Paar Stellen ist der Uebergang der Resonantion eines dissonirenden Accordes (s. S. 19.) durch eine kleine Note im Grundbass angedeutet. Fig. 95.

## N a c h e r i n n e r u n g .

---

Man kann die Regel nicht zu oft wiederholen, daß man wohl auf die Fortschreitung eines jeden Accordes Acht haben müsse, indem derselbe Accord durch die Fortschreitung oft ein ganz anderer Accord ist, als er zu seyn scheint. Daher fügen wir, Ungeübteren zu Gefallen, noch folgende Beispiele von verschiedentlich fortschreitenden Accorden mit ihren Grundaccorden bey, deren Erklärung zwar aus dem Vorhergehenden schon erweislich ist, die aber dennoch manchen, der die Lehre von den Grundaccorden nicht vollkommen inne hat, oder dem das Gefühl einer natürlichen Fortschreitung noch fehlt, stuzig machen, und den richtigen Grundfaß verfehlen lassen könnten. Fig. 96.

In dem letzten Beispiel hält der Tenor im Orgelpunct aus. S. S. 21. zurück.

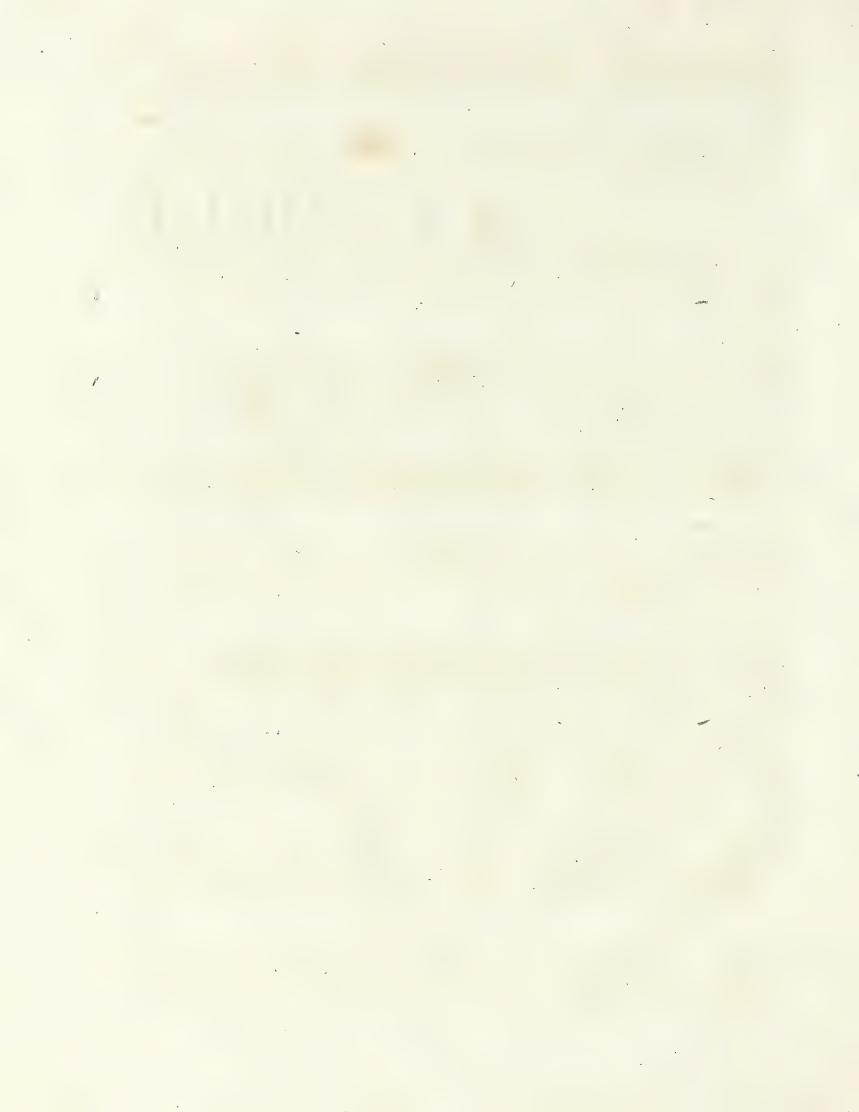
Da wir es in dieser Nacherrinerung bloß mit Ungeübteren zu thun haben, denen die harmonischen Künste noch nicht so geläufig sind, daß sie die Auflösung der vorhergehenden Fuge in ihre Grundaccorde völlig verstehen sollten, so glauben wir, ihnen keinen unangenehmen Dienst zu erweisen, wenn wir derselben noch ein leichteres Präludium von demselben Verfasser mit der Auflösung des ersten Theiles nachfügen, und ihrem eigenen Nachdenken Gelegenheit geben, sich mit der Auflösung des zweyten Theiles, der nicht viel schwerer, als der erste ist, zu beschäftigen: Zu dem Ende haben wir zu dem zweyten Theil den Grundfaß weggelassen, damit jedrder die dazu gehörigen Grundnoten selbst dazu



finden möge. Nur zweyerley Fortschreitungen, die in diesem Präladium oft vorkommen, verdienen Aufmerksamkeit. Gleich bey dem zweyten Akte des ersten Tactes könnte man glauben den Faccord zu hören: aus der Fortschreibung aber dieses Accordes in den E dur accord des dritten Akte's erkennt man, daß es nicht der F, sondern der Daccord mit der wesentlichen Septime sey. Ingleichen könnte man bey dem ersten Akte des dritten Tactes den Dominantenaccord von A, nämlich den wesentlichen Septimenaccord von E mit der großen Terz zu vernehmen glauben; da aber dieser Accord nothwendig bey dem vorhergehenden letzten Akte des zweyten Tactes schon zum Grunde liegt, und mit Anfang des darauf folgenden Tactes natürlich in den Accord der Tonica fortschreitet, so ist auch hier nicht der Septimenaccord von E, sondern der vorgehaltene consonirende Quartseptenaccord von E zu verstehen, der die Unterquinte des Baßtones mit dem Dreyklange zum Grunde hat; woraus zugleich erhellet, daß Bach den consonirenden Quartseptenaccord von dem dissonirenden wohl zu unterscheiden gewußt, und jenen ohne Bedenken frey eintreten läßt, da dieser hingegen in seinen Werken niemahls ohne Vorbereitung angetroffen wird, wie wir uns über die Behandlung dieses Accordes im 8. §. weitläufiger ausgedrückt haben. Fig. 97.

---





# NOTENBEYSPIELE

zu die

*wahren Grundsätze  
zum Gebrauch der Harmonie*

von

**J. KIRNBERGER .**



Fig. 1

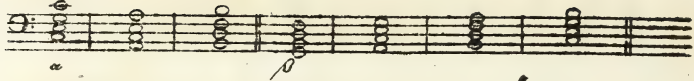


Fig. 2

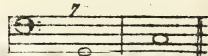


Fig. 3



Fig. 4

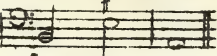


Fig. 5

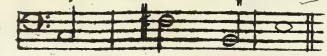


Fig. 6

*a* *b*

Grundbass

Fig. 7

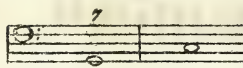


Fig. 8



Fig. 9

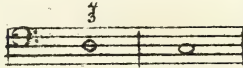


Fig. 10

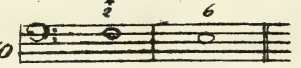


Fig. 11

Der Drey  
Klangmit  
setzen  
Vor. und. Bea

3

Figured bass: 9 4 3 7 4 3 9 4 3 7 4 3 9 4 3 7 4 3

*Der Sextenaccord  
mit seinen  
Vorhalten*

Figured bass: 9 4 3 7 4 3 9 4 3 7 4 3 9 4 3 7 4 3

Figured bass: 9 4 3 7 4 3 9 4 3 7 4 3 9 4 3 7 4 3

*Der Quart  
sextenaccord  
mit seinen  
Vorhalten*

Figured bass: 7 4 3 9 4 3 7 4 3 9 4 3 7 4 3 9 4 3

Figured bass: 9 4 3 7 4 3 9 4 3 7 4 3 9 4 3 7 4 3

4  
 Der conso-  
 nirende Ac-  
 cord, wenn der  
 Vorhalt im  
 Bass ist

Fig 12  
 Der Septi-  
 menaccord  
 mit seinen  
 Vorhalten

Der Quint-  
 lextenaccord  
 mit seinen  
 Vorhalten

Der Terz-  
 quarten  
 accord mit  
 seinem  
 Vorhalten

7 6 6 5 4 3 2 1  
 5 4 3 2 1  
 3 2 1

*Der Secunden  
 accord mit  
 seinen Vor-  
 halten.*

6 5 4 3 2 1  
 4 3 2 1  
 2 1

7 6 6 5 4 3 2 1  
 5 4 3 2 1  
 3 2 1

*Der wesentliche  
 Septimenaccord  
 wenn der Vorhalt  
 in Bass ist.*

6 5 4 3 2 1  
 4 3 2 1  
 2 1

*Fig 13*

a 9 8 7 6 5 4 3 2 1  
 4 3 2 1  
 3 2 1



6  
Fig. 14

Musical score for Fig. 14, consisting of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with notes and rests, including a star symbol above a note. The middle staff is an alto clef with a common time signature, containing a bass line with notes and rests, and a 6/4 time signature. The bottom staff is a bass clef with a common time signature, labeled "Grundbass" on the left, containing a bass line with notes and rests, and a 7/4 time signature.

Fig. 15

Musical score for Fig. 15, consisting of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with notes and rests, including a star symbol above a note. The middle staff is an alto clef with a common time signature, containing a bass line with notes and rests, and a 5/4 time signature. The bottom staff is a bass clef with a common time signature, labeled "Grundbass" on the left, containing a bass line with notes and rests, and a 7/4 time signature.

Fig. 16

Musical score for Fig. 16, consisting of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with notes and rests. The middle staff is an alto clef with a common time signature, containing a bass line with notes and rests, and a 6/4 time signature. The bottom staff is a bass clef with a common time signature, labeled "Grundbass" on the left, containing a bass line with notes and rests, and a 7/4 time signature.

Fig. 17

Musical score for Fig. 17, consisting of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with notes and rests, and the word "Falt" written above it. The bottom staff is a bass clef with a common time signature, containing a bass line with notes and rests.

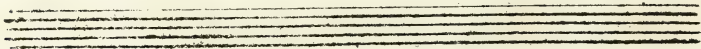


Fig 18

Grundbass

Fig 19.

Fig. 20

9  
7

oder in Moll

Fig. 21

Fig. 22

4  
7  
5  
6  
6  
5  
7

Grundbass

2  
2  
5  
6  
6  
7  
7  
7

Fig. 23

2  
7  
5  
b7  
5  
b

Grundbass

*Fig 24*

*Grund-*  
*bass:*

*Fig 25*

*Grundbass*



Fig 26 Fig 27

oder so Fig 28

Fig 29 oder

Fig 30

Fig 31

Fig 32 Fig 33

Fig 34

Fig 35

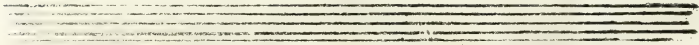


Fig 36

Fig 36 consists of two systems of guitar chords. The first system shows two chords: the first has fingerings 9, 7, 6, 4, 3 on the strings, and the second has fingerings 10, 8, 5, 3. The second system shows two chords: the first has fingerings 9, 7, 6, 4, 3, and the second has fingerings 9, 7, 6, 4, 3.

Fig 37

Fig 37 is a single system of guitar chords. The first chord has fingerings 6, 3, 5, 2, 3. The second chord has fingerings 9, 2, 8, 3. The third chord has fingerings 9, 7, 6, 4, 3. The fourth chord has fingerings 9, 7, 6, 4, 3.

Fig 38

Fig 38 is a single system of guitar chords. The first chord has fingerings 8, 4, 3. The second chord has fingerings 8, 4, 3.

Fig 39

Fig 39 is a single system of guitar chords. The first chord has fingerings 6, 4, 3. The second chord has fingerings 6, 4, 3.

Fig 40

Fig 40 is a single system of guitar chords. The first chord has fingerings 7, 6. The second chord has fingerings 7, 6.

Fig 41

Fig 41 is a single system of guitar chords. The first chord has fingerings 9, 8, 4, 5. The second chord has fingerings 9, 8, 4, 5.

Fig 41 (continued) shows a single system of guitar chords. The first chord has fingerings 9, 8, 4, 5. The second chord has fingerings 9, 8, 4, 5.

Fig 42

Fig 42 is a single system of guitar chords. The first chord has fingerings 6, 4, 3. The second chord has fingerings 6, 4, 3.

Fig 43

Fig 43 is a single system of guitar chords. The first chord has fingerings 8, 2. The second chord has fingerings 8, 2. The word "Puff" is written to the right of the second chord.

Grundsatz

Fig 43 (continued) shows a single system of guitar chords. The first chord has fingerings 6, 4, 3. The second chord has fingerings 6, 4, 3.

Fig 44

Handwritten musical notation for Fig 44, first system. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. The music features a sequence of chords and notes, with a '6' written below the first note of the lower staff and a '3' below the second note. An asterisk is placed above the first measure of the upper staff.

Fig 45

Handwritten musical notation for Fig 45, first system. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. The music features a sequence of chords and notes, with a '6' written below the first note of the lower staff. An asterisk is placed above the first measure of the upper staff.

oder

Handwritten musical notation for Fig 46, second system. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. The music features a sequence of chords and notes, with '2', '6', '4', and '6' written below the notes of the lower staff. An asterisk is placed above the first measure of the upper staff.

Fig 46

Handwritten musical notation for Fig 46, first system. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. The music features a sequence of chords and notes, with '6', '4/8', '5', and '3' written below the notes of the lower staff. An asterisk is placed above the first measure of the upper staff.

Handwritten musical notation for Fig 47, second system. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. The music features a sequence of chords and notes, with '6', '4/8', '5', and '6' written below the notes of the lower staff. An asterisk is placed above the first measure of the upper staff.

Fig 47

Handwritten musical notation for Fig 47, first system. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. The music features a sequence of chords and notes, with '6' and '5' written below the notes of the lower staff. An asterisk is placed above the first measure of the upper staff.

Fig 48

Handwritten musical notation for Fig 48, first system. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. The music features a sequence of chords and notes, with a '7' written below the first note of the lower staff.

Fig 49

Handwritten musical notation for Fig 49, first system. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. The music features a sequence of chords and notes.

Fig 50

Handwritten musical notation for Fig 50, first system. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. The music features a sequence of chords and notes.

Fig 51

Handwritten musical notation for Fig 51, first system. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. The music features a sequence of chords and notes.

Fig 52

Musical notation for Fig 52, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a series of notes: a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note B4. The bass staff contains a series of notes: a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, and a quarter note B1.

Fig 53

Musical notation for Fig 53, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a series of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note B4. The bass staff contains a series of notes: a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, and a quarter note B1.

Fig 54

Musical notation for Fig 54, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a series of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note B4. The bass staff contains a series of notes: a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, and a quarter note B1.

*visu*

Musical notation for Fig 54, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a series of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note B4. The bass staff contains a series of notes: a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, and a quarter note B1.

*visu*

Musical notation for Fig 54, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a series of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note B4. The bass staff contains a series of notes: a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, and a quarter note B1.

Fig 55

Musical notation for Fig 55, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a series of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The bass staff contains a series of notes: a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, a quarter note B1, a quarter note A1, a quarter note G1, a quarter note F1, a quarter note E1, a quarter note D1, a quarter note C1, and a quarter note B0.

Grundbals

Musical notation for Grundbals, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a series of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The bass staff contains a series of notes: a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, a quarter note B1, a quarter note A1, a quarter note G1, a quarter note F1, a quarter note E1, a quarter note D1, a quarter note C1, and a quarter note B0.



Handwritten musical notation for a piece, consisting of three staves. The top staff contains a melodic line with various notes and rests. The middle and bottom staves contain a bass line with notes and rests. Fingering numbers (1-5) are written below the notes in the middle and bottom staves. There are some asterisks and other markings above the top staff.

Handwritten musical notation for a piece, consisting of three staves. The top staff contains a melodic line with various notes and rests. The middle and bottom staves contain a bass line with notes and rests. Fingering numbers (1-5) are written below the notes in the middle and bottom staves. There are some asterisks and other markings above the top staff.

*Fig 56*

Handwritten musical notation for a piece, consisting of two staves. The top staff contains a melodic line with notes and rests. The bottom staff contains a bass line with notes and rests. Fingering numbers (1-5) are written below the notes in the bottom staff. The text "oder in Dur" is written between the staves.

*Fig 57*

Handwritten musical notation for a piece, consisting of two staves. The top staff contains a melodic line with notes and rests. The bottom staff contains a bass line with notes and rests. Fingering numbers (1-5) are written below the notes in the bottom staff.

Handwritten musical notation for the first system, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains several notes, some with accidentals, and rests. The bass staff contains notes and rests. There are some faint markings above the treble staff and below the bass staff.

*Fig 58*

Handwritten musical notation for Fig 58. The treble staff shows a series of chords. The bass staff shows notes with fingerings: 6, 4, 2, 7, 5.

*Grundbals*

Handwritten musical notation for Grundbals, consisting of a single bass staff with notes and rests. The word "odes" is written above the staff.

*Fig 59*

Handwritten musical notation for Fig 59, consisting of a single staff with notes and rests. Fingerings 7 and 6 are indicated above the notes.

*Fig 60*

Handwritten musical notation for Fig 60. The treble staff shows chords with accidentals. The bass staff shows notes with fingerings: 7, 6, 4.

*Fig 61*

Handwritten musical notation for Fig 61. The treble staff shows chords with accidentals. The bass staff shows notes with fingerings: 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

Musical notation for the first system, featuring a treble clef staff with chords and a bass clef staff with fingerings 4/3, 4/2, 6, 4/2, and 6/5.

Fig. 62

Musical notation for Fig. 62, showing a treble clef staff with a 7th fret marker and a bass clef staff with a 7th fret marker.

Fig 63\*

Musical notation for Fig 63\*, including a treble clef staff with asterisks and a bass clef staff with fingerings 6, 6, 6, 6/5, 6/4, 6/5, and 6, with circled (1) and (2) below.

Musical notation for the third system, featuring a treble clef staff with asterisks and a bass clef staff with fingerings 7, 6, 6, 7, 6, 6, and 7, with circled (3) and (4) below.

Fig 64

Musical notation for Fig 64, showing a treble clef staff with a sharp sign and a bass clef staff with fingerings 6, 7, and 6.

Fig 65

Musical notation for Fig 65, featuring a treble clef staff with a sharp sign and a bass clef staff with fingerings 6/5, 5/3, 6/4, 6/5, 4/2, and 6.

Grund  
bals.

Musical notation for the 'Grund bals.' section, showing a bass clef staff with a 7th fret marker and fingerings 7, 7, and 7.

Fig 66

Musical notation for Fig 66. The top staff contains two chords: a triad (F, A, C) and a dyad (F, A). The bottom staff contains two chords: a triad (F, A, C) and a dyad (F, A). Fingerings are indicated: 6/5 for the first chord and 6/4/3 for the second.

Fig 67

Musical notation for Fig 67. A single staff with a chord (F, A, C) and a sharp sign (#) above it.

Fig 68

Musical notation for Fig 68. A single staff with a chord (F, A, C) and a sharp sign (#) above it.

Fig 69

Musical notation for Fig 69. The top staff contains two chords: a triad (F, A, C) and a dyad (F, A). The bottom staff contains two chords: a triad (F, A, C) and a dyad (F, A). Fingerings are indicated: 6/5 for the first chord and 6/4 for the second. The word "oder" is written between the two staves.

Fig 70

Musical notation for Fig 70. A single staff with a chord (F, A, C) and a sharp sign (#) above it.

Fig 71

Musical notation for Fig 71. The top staff contains two chords: a triad (F, A, C) and a dyad (F, A). The bottom staff contains two chords: a triad (F, A, C) and a dyad (F, A). Fingerings are indicated: 6/5 for the first chord and 6/4 for the second.

Fig 72

Musical notation for Fig 72. The top staff contains two chords: a triad (F, A, C) and a dyad (F, A). The bottom staff contains two chords: a triad (F, A, C) and a dyad (F, A). Fingerings are indicated: 6/5 for the first chord and 6/4 for the second.

Grundbals

Musical notation for Grundbals. A single staff with a chord (F, A, C) and a sharp sign (#) above it.

Fig 73

Fig 73

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

Fig 74

Fig 74

6 5 6 5 6 5 6 5 6

Grand  
bals

Grand  
bals

6 7 6 7 6 7 6 7

Grand.  
bals

Grand.  
bals

7 7 7 7 7 7 7 7

Fig 75

Fig 75

6 6 6 6 5 6 6 6 6 6 5 6



Fig 76

Granda.  
bals

Grand  
bals

Fig 77

Fig 78

Fig 79

Fig 80

oder

Fig 81

Musical notation for Fig 81 and Fig 82. Fig 81 consists of a single staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a 7/8 time signature. It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Fig 82 consists of a single staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a 7/8 time signature. It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Fig 83

Musical notation for Fig 83. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat, showing chords: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat, showing a sequence of notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Fingerings are indicated: 3, 2, 1, 2, 3, 2, 1, 2, 3.

oder

Musical notation for Fig 83 alternative. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat, showing chords: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat, showing notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Fingerings are indicated: 4, 2, 1, 4, 2, 1, 6, 4, 6.

Fig 84

Musical notation for Fig 84. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat, showing chords: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat, showing a sequence of notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Fingerings are indicated: 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7.

Fig 85

Musical notation for Fig 85. A single staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a 7/8 time signature. It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

oder

Musical notation for Fig 85 alternative. A single staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a 7/8 time signature. It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Fingerings are indicated: 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7.

Fig 86

Musical notation for Fig 86 and Fig 87. Fig 86 consists of a single staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a 7/8 time signature. It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Fig 87 consists of a single staff with a treble clef, a key signature of one flat, and a 7/8 time signature. It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Fingerings are indicated: 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7.

Fig 88.

Handwritten musical notation for Fig 88, first system. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. The music features a sequence of chords and notes, with a '2' above the first measure and 'ob 7' below the first measure.

Fig 89

Handwritten musical notation for Fig 89, second system. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. The music features a sequence of chords and notes, with a '2' above the first measure and 'ob 7' below the first measure.

Fig 90

Handwritten musical notation for Fig 90, third system. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. The music features a sequence of notes and rests.

Fig 91

Handwritten musical notation for Fig 91, fourth system. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. The music features a sequence of notes and rests.

Fig 92

Handwritten musical notation for Fig 92, fifth system. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. The music features a sequence of notes and rests, with the word 'oder' written between the staves.

Fig 93

Handwritten musical notation for Fig 93, sixth system. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. The music features a sequence of notes and rests.

Fig 94

Handwritten musical notation for Fig 94, seventh system. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. The music features a sequence of notes and rests.

Fig 95

Handwritten musical notation for Fig 95, eighth system. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. The music features a sequence of notes and rests.

Fig 95 Largo.

A large block of handwritten musical notation for Fig 95, marked 'Largo'. It consists of five staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staves have bass clefs. The music features a sequence of notes and rests, with various annotations and markings throughout.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes notes, rests, and various musical symbols. The score is divided into two systems of five staves each. The first system includes a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system includes a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense and includes many accidentals and dynamic markings. The page number '24' is written in the top left corner.





This page of handwritten musical notation, numbered 24, contains six systems of staves. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. Numerous guitar-specific symbols are present, including fingering numbers (1-5) and fret numbers (e.g., 5, 6, 7, 8) placed above or below notes. There are also symbols for natural harmonics (indicated by a small 'n' or a vertical line) and other performance instructions. The handwriting is clear and legible, typical of a composer's manuscript.

Handwritten musical score for guitar, consisting of two systems of six staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values. The first system contains a complex sequence of chords and melodic lines with many accidentals. The second system continues the piece, featuring some double bar lines and a final cadence-like structure. The handwriting is in black ink on aged paper.

This page of handwritten musical notation, numbered 26, contains a complex score for guitar. It consists of several systems of staves. The top system includes a vocal line with notes and lyrics, and a guitar accompaniment line with notes and chords. The middle system features a guitar line with extensive tablature, including numbers 1-6 and 8, and various fretting techniques like bends and slides. The bottom system continues the guitar accompaniment with notes and tablature. The notation is dense and includes many accidentals and dynamic markings.

This page contains six systems of handwritten musical notation for guitar. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various note values, rests, and fingerings. The first system features a melodic line in the treble clef with eighth and sixteenth notes, and a bass line with a repeating eighth-note pattern. The second system continues the melodic line with some slurs and ties. The third system shows a more complex melodic line with many slurs and ties, and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The fourth system has a melodic line with some grace notes and a bass line with a similar eighth-note pattern. The fifth system features a melodic line with some slurs and ties, and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The sixth system has a melodic line with some slurs and ties, and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The notation is dense and includes many slurs and ties, suggesting a complex piece of music.



This page of handwritten musical notation, numbered 23, contains a complex arrangement of music for guitar. It is organized into two systems, each with four staves. The notation includes a variety of musical symbols such as notes, rests, and slurs. Chord diagrams are present, with some featuring numbers 1 through 5 to indicate fingerings. The piece is characterized by intricate melodic lines and complex harmonic structures, typical of advanced guitar repertoire. The handwriting is clear and professional, with some annotations and corrections visible throughout the score.



Handwritten musical score for the first system. It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second and fourth staves are bass clefs. The third staff contains a sequence of numbers: 6 5 4 2 3 2 = 5 2 3 6 9 6 9 6. The fifth staff has a 7 and a sharp sign (#).

Handwritten musical score for the second system. It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second and fourth staves are bass clefs. The third staff contains a sequence of numbers: 9 6 9 6 9 6 9 6 9 6 6. The fourth staff contains a sequence of numbers: 9 8 9 8 9 8 9 8 9 8. The fifth staff has a sharp sign (#).

This is a handwritten musical score for guitar and voice, consisting of ten systems of staves. The notation includes:

- System 1:** Treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter notes.
- System 2:** Treble clef with a key signature of one sharp. The bass line includes guitar-specific fingering numbers: 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6.
- System 3:** Treble clef with a key signature of one sharp. The bass line includes guitar-specific fingering numbers: 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9.
- System 4:** Treble clef with a key signature of one sharp. The bass line includes guitar-specific fingering numbers: 5, 6, 7, 8, 9.
- System 5:** Treble clef with a key signature of one sharp. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter notes.
- System 6:** Treble clef with a key signature of one sharp. The bass line includes guitar-specific fingering numbers: 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7.
- System 7:** Treble clef with a key signature of one sharp. The bass line includes guitar-specific fingering numbers: 9, 6, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.
- System 8:** Treble clef with a key signature of one sharp. The bass line includes guitar-specific fingering numbers: 9, 6, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.
- System 9:** Treble clef with a key signature of one sharp. The bass line includes guitar-specific fingering numbers: 9, 6, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.
- System 10:** Treble clef with a key signature of one sharp. The bass line includes guitar-specific fingering numbers: 9, 6, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. This system includes detailed fingering numbers (1-6) and dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *f* (forte). The treble staff features a complex melodic line with slurs and ties, and the bass staff has a steady accompaniment.

Third system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff continues the melodic development with various rhythmic patterns, and the bass staff provides a consistent harmonic support.

Fourth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. This system shows a continuation of the musical themes, with the treble staff featuring more intricate melodic passages and the bass staff maintaining the accompaniment.

This page of handwritten musical notation, numbered 32, contains six systems of music. Each system consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-5 on the strings. Chord diagrams are shown as vertical lines with numbers 1-5 indicating finger positions. Some systems include a 7th fret barre. The music is written in a style characteristic of early 20th-century guitar pedagogy.

Handwritten musical score for guitar, consisting of six systems of staves. Each system contains a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The notation includes various note values, rests, and fingerings. The bass line is heavily annotated with numbers 1-5 and 6-7, indicating fingerings for the fretting hand. There are also some numbers like 40, 42, 44, 46, 48, 50, 52, 54, 56, 58, 60, 62, 64, 66, 68, 70, 72, 74, 76, 78, 80, 82, 84, 86, 88, 90, 92, 94, 96, 98, 100, 102, 104, 106, 108, 110, 112, 114, 116, 118, 120, 122, 124, 126, 128, 130, 132, 134, 136, 138, 140, 142, 144, 146, 148, 150, 152, 154, 156, 158, 160, 162, 164, 166, 168, 170, 172, 174, 176, 178, 180, 182, 184, 186, 188, 190, 192, 194, 196, 198, 200, 202, 204, 206, 208, 210, 212, 214, 216, 218, 220, 222, 224, 226, 228, 230, 232, 234, 236, 238, 240, 242, 244, 246, 248, 250, 252, 254, 256, 258, 260, 262, 264, 266, 268, 270, 272, 274, 276, 278, 280, 282, 284, 286, 288, 290, 292, 294, 296, 298, 300, 302, 304, 306, 308, 310, 312, 314, 316, 318, 320, 322, 324, 326, 328, 330, 332, 334, 336, 338, 340, 342, 344, 346, 348, 350, 352, 354, 356, 358, 360, 362, 364, 366, 368, 370, 372, 374, 376, 378, 380, 382, 384, 386, 388, 390, 392, 394, 396, 398, 400, 402, 404, 406, 408, 410, 412, 414, 416, 418, 420, 422, 424, 426, 428, 430, 432, 434, 436, 438, 440, 442, 444, 446, 448, 450, 452, 454, 456, 458, 460, 462, 464, 466, 468, 470, 472, 474, 476, 478, 480, 482, 484, 486, 488, 490, 492, 494, 496, 498, 500, 502, 504, 506, 508, 510, 512, 514, 516, 518, 520, 522, 524, 526, 528, 530, 532, 534, 536, 538, 540, 542, 544, 546, 548, 550, 552, 554, 556, 558, 560, 562, 564, 566, 568, 570, 572, 574, 576, 578, 580, 582, 584, 586, 588, 590, 592, 594, 596, 598, 600, 602, 604, 606, 608, 610, 612, 614, 616, 618, 620, 622, 624, 626, 628, 630, 632, 634, 636, 638, 640, 642, 644, 646, 648, 650, 652, 654, 656, 658, 660, 662, 664, 666, 668, 670, 672, 674, 676, 678, 680, 682, 684, 686, 688, 690, 692, 694, 696, 698, 700, 702, 704, 706, 708, 710, 712, 714, 716, 718, 720, 722, 724, 726, 728, 730, 732, 734, 736, 738, 740, 742, 744, 746, 748, 750, 752, 754, 756, 758, 760, 762, 764, 766, 768, 770, 772, 774, 776, 778, 780, 782, 784, 786, 788, 790, 792, 794, 796, 798, 800, 802, 804, 806, 808, 810, 812, 814, 816, 818, 820, 822, 824, 826, 828, 830, 832, 834, 836, 838, 840, 842, 844, 846, 848, 850, 852, 854, 856, 858, 860, 862, 864, 866, 868, 870, 872, 874, 876, 878, 880, 882, 884, 886, 888, 890, 892, 894, 896, 898, 900, 902, 904, 906, 908, 910, 912, 914, 916, 918, 920, 922, 924, 926, 928, 930, 932, 934, 936, 938, 940, 942, 944, 946, 948, 950, 952, 954, 956, 958, 960, 962, 964, 966, 968, 970, 972, 974, 976, 978, 980, 982, 984, 986, 988, 990, 992, 994, 996, 998, 1000.



Handwritten musical score for guitar, page 34. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various chord voicings. Fingering numbers (1-4) are indicated for many notes. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple beams for sixteenth notes. The handwriting is clear and legible.

This page contains a handwritten musical score for guitar, organized into four systems of two staves each. The notation includes various musical elements:

- System 1:** The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The lower staff shows a bass line with chords and fingerings such as 7, 3, 4, 3, 6, 6, 5, 6, 4, 3, 4, 2.
- System 2:** The upper staff continues the melodic line. The lower staff includes fingerings like 4, 3, 7, 7 and 7, 7.
- System 3:** The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff includes fingerings like 4, 3, 6, 5, 6, 4, 3, 4, 2.
- System 4:** The upper staff features a melodic line with slurs. The lower staff includes fingerings like 4, 3, 6, 5, 6, 4, 3, 4, 2.

This is a handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves. The notation includes a mix of standard musical notation and guitar-specific tablature.

- Staff 1:** Standard musical notation with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).
- Staff 2:** Standard musical notation with a bass clef.
- Staff 3:** Standard musical notation with a bass clef, featuring a series of ascending notes with fret numbers 9, 7, 7, 6, 6, 6, 2 written above.
- Staff 4:** Standard musical notation with a bass clef, featuring a series of ascending notes with fret numbers 7, 9, 7, 7, 7, 7 written above.
- Staff 5:** Standard musical notation with a bass clef, featuring a series of ascending notes with fret numbers 7, 7, 7, 7, 7, 7 written above.
- Staff 6:** Standard musical notation with a treble clef.
- Staff 7:** Standard musical notation with a bass clef.
- Staff 8:** Standard musical notation with a bass clef, featuring a series of notes with fret numbers 6, 5, 4, 3, 5, 4, 3, 6, 5, 4, 3 written above.
- Staff 9:** Tablature notation with fret numbers 3, 4, 3, 4, 3, 5, 4, 3, 6, 5 written below the staff.
- Staff 10:** Tablature notation with fret numbers 5, 4, 3, 4, 3, 5, 4, 3, 6, 5 written below the staff.

The image shows a handwritten musical score for guitar, organized into six systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and slurs. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are written below the notes to indicate fingerings. The score is written in ink on aged paper.

Handwritten musical score for guitar, consisting of 12 systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various rhythmic values, and chord symbols. The score is divided into two main sections by a double bar line.

**System 1:** Treble clef, 7/8 time signature. Features a complex melodic line with many beamed eighth and sixteenth notes. Bass clef accompaniment includes chords and a descending line.

**System 2:** Treble clef, 7/8 time signature. Continues the melodic line. Bass clef accompaniment includes chords and a descending line.

**System 3:** Treble clef, 7/8 time signature. Continues the melodic line. Bass clef accompaniment includes chords and a descending line.

**System 4:** Treble clef, 7/8 time signature. Continues the melodic line. Bass clef accompaniment includes chords and a descending line.

**System 5:** Treble clef, 7/8 time signature. Continues the melodic line. Bass clef accompaniment includes chords and a descending line.

**System 6:** Treble clef, 7/8 time signature. Continues the melodic line. Bass clef accompaniment includes chords and a descending line.

**System 7:** Treble clef, 7/8 time signature. Continues the melodic line. Bass clef accompaniment includes chords and a descending line.

**System 8:** Treble clef, 7/8 time signature. Continues the melodic line. Bass clef accompaniment includes chords and a descending line.

**System 9:** Treble clef, 7/8 time signature. Continues the melodic line. Bass clef accompaniment includes chords and a descending line.

**System 10:** Treble clef, 7/8 time signature. Continues the melodic line. Bass clef accompaniment includes chords and a descending line.

**System 11:** Treble clef, 7/8 time signature. Continues the melodic line. Bass clef accompaniment includes chords and a descending line.

**System 12:** Treble clef, 7/8 time signature. Continues the melodic line. Bass clef accompaniment includes chords and a descending line.



This page contains a handwritten musical score for guitar, organized into six systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and chords. Fingerings are indicated by numbers 1-4 on the strings. Chord diagrams are shown as vertical lines with dots representing fret positions. Some chords are marked with 'x' for muted strings. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation is dense and detailed, typical of a composer's manuscript.

This page of handwritten musical notation, numbered 40, features a complex arrangement of guitar parts. The score is organized into two systems, each containing five staves. The top staff of each system is the melodic line, while the lower staves represent the guitar's fretboard, with various fingerings and techniques indicated by numbers and symbols.

The notation includes:

- Melodic lines with eighth and sixteenth notes, often beamed together.
- Chordal textures and arpeggiated patterns in the lower staves.
- Accents and slurs over notes.
- Dynamic markings such as  $mf$  and  $sf$ .
- Tempo or performance markings like  $♩ = 120$ .
- Specific fretboard instructions, including numbers 3, 6, 7, and 5, and symbols like  $\#$  and  $\underline{\quad}$ .

The piece concludes with a final melodic flourish on the top staff and a sustained chordal texture in the lower staves.

Handwritten musical score for guitar, consisting of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various chord voicings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

This image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. The score features a complex melodic line in the upper staves and a detailed guitar accompaniment in the lower staves. The guitar part includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fingering numbers (1-4) are written above the notes, and fret numbers (1-7) are written below the notes in the tablature sections. The piece concludes with a double bar line and a sharp sign (#).

This is a handwritten musical score for guitar, consisting of 12 staves. The notation includes a melodic line at the top, followed by a bass line, and then two systems of guitar-specific notation. The first system has a staff with notes and a corresponding tablature staff with numbers 9, 6, 9, 6, 9, 6, 9, 6, 9, 6, and a sharp sign. The second system has a staff with notes and a corresponding tablature staff with numbers 9, 8, 9, 8, 9, 8, 9, 8, 9, 8, and a sharp sign. The third system has a staff with notes and a corresponding tablature staff with numbers 1, 6, 6, 7, 4, 6. The fourth system has a staff with notes and a corresponding tablature staff with numbers 8, 7, 7, 4. The score is written in a cursive, handwritten style.

*Handwritten signature or scribble at the bottom center of the page.*



This image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of 12 staves. The notation includes a mix of standard musical notation and guitar-specific symbols such as tablature and fret numbers. The score is organized into three systems of four staves each. The first system (staves 1-4) features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second system (staves 5-8) includes a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The third system (staves 9-12) returns to a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The tablature consists of numbers 0-7 placed on the staff lines to indicate fret positions. The handwriting is clear and legible, typical of a professional or advanced student composer.



Fig 96

A musical staff system with a treble clef on the upper line and a bass clef on the lower line. The treble clef part contains a series of chords, some with slurs. The bass clef part contains a sequence of notes, with some slurs and a '5 6' marking above the notes.

Grund  
bass.

A musical staff with a bass clef. It contains a sequence of notes and chords, with some slurs and a '7' marking above the notes.

A musical staff system with a treble clef on the upper line and a bass clef on the lower line. The treble clef part contains a series of chords, some with slurs. The bass clef part contains a sequence of notes, with some slurs and a '6' marking above the notes.

A musical staff with a bass clef. It contains a sequence of notes and chords, with some slurs and a '7' marking above the notes.

A musical staff system with a treble clef on the upper line and a bass clef on the lower line. The treble clef part contains a series of chords, some with slurs. The bass clef part contains a sequence of notes, with some slurs and a '6' marking above the notes.

A musical staff with a bass clef. It contains a sequence of notes and chords, with some slurs and a '7' marking above the notes.

A musical staff system with a treble clef on the upper line and a bass clef on the lower line. The treble clef part contains a series of chords, some with slurs. The bass clef part contains a sequence of notes, with some slurs and a '4 2 5 2 3' marking above the notes.

A musical staff with a bass clef. It contains a sequence of notes and chords, with some slurs and a '7' marking above the notes.

Musical notation for the first system, featuring a treble and bass staff with chords and fingerings. The treble staff contains chords with notes G, A, B, C, D, E, F, G. The bass staff contains notes G, A, B, C, D, E, F, G. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

oder.

*Fig 97 Preludium*

Musical notation for the second system, including treble and bass staves with a piano dynamic marking. The treble staff contains a melodic line with notes G, A, B, C, D, E, F, G. The bass staff contains a bass line with notes G, A, B, C, D, E, F, G. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Musical notation for the third system, including treble and bass staves with various musical notations. The treble staff contains a melodic line with notes G, A, B, C, D, E, F, G. The bass staff contains a bass line with notes G, A, B, C, D, E, F, G. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Musical notation for the fourth system, including treble and bass staves with various musical notations. The treble staff contains a melodic line with notes G, A, B, C, D, E, F, G. The bass staff contains a bass line with notes G, A, B, C, D, E, F, G. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Handwritten musical score consisting of six systems of music. Each system contains two staves (treble and bass clef) with notes, rests, and various musical notations. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The notation is dense and includes many accidentals and dynamic markings.

Key signature: One sharp (F#)

Time signature: 3/4

Systems 1-6: Each system contains two staves of music. The notation includes notes, rests, and various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

System 1: Treble clef staff has notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef staff has notes F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Chord symbols: F#m, Gm, Am, Bm, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F#136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F#137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F#138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F#139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F#140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F#141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F#142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F#143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F#144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F#145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F#146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F#147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F#148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F#149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F#150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F#151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F#152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F#153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F#154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F#155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F#156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F#157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F#158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F#159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F#160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F#161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F#162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F#163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F#164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F#165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F#166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F#167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F#168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F#169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F#170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F#171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F#172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F#173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F#174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F#175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F#176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F#177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F#178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F#179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F#180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F#181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F#182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F#183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F#184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F#185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F#186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F#187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F#188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F#189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F#190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F#191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F#192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F#193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F#194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F#195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F#196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F#197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F#198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F#199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F#200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F#201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F#202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F#203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F#204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F#205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F#206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F#207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F#208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F#209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F#210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F#211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F#212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F#213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F#214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F#215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F#216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F#217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F#218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F#219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F#220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F#221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F#222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F#223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F#224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F#225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F#226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F#227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F#228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F#229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F#230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F#231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F#232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F#233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F#234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F#235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F#236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F#237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F#238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F#239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F#240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F#241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F#242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F#243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F#244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F#245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F#246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F#247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F#248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F#249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F#250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F#251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F#252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F#253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F#254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F#255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F#256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F#257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F#258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F#259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F#260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F#261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F#262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F#263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F#264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F#265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F#266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F#267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F#268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F#269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F#270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F#271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F#272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F#273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F#274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F#275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F#276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F#277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F#278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F#279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F#280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F#281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F#282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F#283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F#284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F#285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F#286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F#287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F#288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F#289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F#290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F#291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F#292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F#293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F#294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F#295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F#296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F#297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F#298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F#299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F#300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F#301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F#302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F#303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F#304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F#305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F#306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F#307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F#308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F#309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F#310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F#311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F#312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F#313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F#314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F#315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F#316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F#317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F#318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F#319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F#320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F#321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F#322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F#323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F#324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F#325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F#326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F#327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F#328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F#329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F#330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F#331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F#332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F#333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F#334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F#335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F#336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F#337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F#338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F#339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F#340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F#341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F#342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F#343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F#344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F#345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F#346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F#347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F#348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F#349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F#350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F#351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F#352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F#353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F#354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F#355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F#356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F#357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F#358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F#359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F#360, G360, A36



The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with quarter and eighth notes. There are several accidentals (sharps and naturals) and dynamic markings such as 'sp' and 'f' throughout the system.

The second system of musical notation continues the piece with two staves. The upper staff features a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The lower staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. Dynamic markings like 'f' and 'p' are present.

The third system of musical notation shows two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass line with quarter notes and rests. There are several accidentals and dynamic markings.

The fourth system of musical notation is the final system on the page, consisting of two staves. The upper staff ends with a double bar line. The lower staff has a bass line with quarter notes and rests. There are several accidentals and dynamic markings.

This page of musical notation, numbered 50, features six systems of two staves each. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style characteristic of early 20th-century piano repertoire, with frequent use of slurs and ties. The notation is arranged in a vertical column, with each system consisting of a pair of staves. The overall appearance is that of a standard sheet music page for a piano instrument.

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The notation is dense, featuring a variety of note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. The piece concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the sixth system.

*Fine.*



# Gedanken

über die

verschiedenen Lehrarten in der  
Komposition

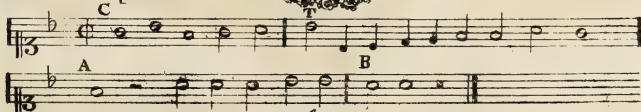
als Vorbereitung  
zur Fugenkennntniss

VON

**J. P. KIRNBERGER**



Canone à quatre voci



Wien  
Im Verlag der K. K. priv. chemischen Druckerey am Graben.  
N<sup>o</sup> 944.





~~~~~

**B**erardi, Bononcini und Fur sind diejenigen, denen die Musik die reinsten Lehren zu verdanken hat. Sie weichen in ihren Methoden ungesmein von einander ab

**Berardi in seinem Werke:**

Documenti armonici di D. Angelo Berardi Dus. Agata in Bologna.  
1687. 4.

hat seine Lehrart folgendermaßen eingerichtet. Er setzet die Lehre vom vierstimmigen Satze voraus und zeiget nunmehr die Wege, wie man die Regeln der Harmonie in die engsten Grenzen einschließen könne. Er hat in seinem Satze Einheit und Charakter, ist aber wegen seiner zu strengen Schreibart in unsern Zeiten zur Nachahmung nicht zu empfehlen, und seine Schreibart wird wegen der vielen in neuern Zeiten mit gutem Erfolge erfundenen Fortschreitungen, welche bey ihm nicht anzutreffen sind, unbrauchbar. Er treibet seine Künsteleyen ins Unendliche fort, und suchet die zum angenommenen Thema unentbehrliche Töne aus demselben heraus zu zwingen.

**Bononcini in seinem Werke:**

Musico pratico in Bologna. 1688. 4.

(welcher in Diensten der Königin Sophie Charlotte Regine von Preußen war, und durch seine bey Gelegenheit des Absterbens dieser erlauchten Person verfertigte Trauermusik:

La Virtù afflitta nella morte della S. Real. Maesta Sophia Charlotta Regina di Prussia. 1705. d. 1. Febr.

bekannt ist,) ist in seiner Lehrart dem guten Geschmack unserer Zeiten mehr angemessen, als Berardi. Er schreibt weniger eingeschränkt, und versiehet es nur darin, daß er in der ersten Anlage seiner Komposition den Charakter des Stücks nicht gehörig verfolgt, sondern frey wegschreibet, was nur klinget. Die Folge in seinen Stücken aber hält alle Strenge echter Komponisten aus, und wird auch aus diesem Grunde seinen Stücken, die für ihn sprechen, einen unvergänglichen Werth geben.

Fur ist in seinem lateinischen Werke :

Gradus ad Parnassum, (welchen Lorenz Miskler in seiner zu Leipzig 1742. in 4. heraus gekommenen Uebersetzung durch die von ihm beygefügeten Anmerkungen ganz verunstaltet hat, Viennae 1725. Fol.

was die Reinigkeit des Satzes anbelanget, zu strengt. Seine übertriebene Strenge hat er selbst in seinen praktischen Exempeln, welche er seinem Lehrbuche beygefüget hat, nicht zur Ausübung bringen können. So hat er z. E. in seinem Lehrbuche bey dem Amen, vom Anfang bis zum dritten Takte Oktaven, die zwar auf dem Papier nicht stehen, gleichwohl als solche dem Gehöhr unaussetzlich sind. Man muß sich wundern, daß man vom seligen Fur Sachen hat, welche in Beziehung auf die Kunst unmachahmlich sind, und daß seine Lehren mit seinen praktischen Exempeln seines Lehrbuches gleichwol nicht zu vereinbaren sind. Ueberdem präparirt er seinen zwey- bis vierstimmigen Satz gleich zu den Fugen, welches doch die schwerste Art in der Komposition ist. Denn in einer Fuge wird die mehreste Einheit und der bestimmte Charakter erfordert, wenn diese nach ihrem wahren Gehalt schön seyn soll; überdies gehören zur Fuge, alle übrige Eigenschaften einer guten Komposition, Rhythmus, Melodie, u. s. w. Außer diesen Schönheiten, die man in den Stücken des Alterthums nicht genug bewundern kann, ist eine Fuge ein bloßes harmonisches Geläute, und dieses bloße Geläute ist es, was in unsern Zeiten der Fuge ihr wahres Verdienst genommen, und eine beynah all gemeine Verachtung derselben bewirkt hat.

Johann Sebastian Bach führt in allen seinen Stücken einen durchgängig reinen Satz, jedes Stück hat bey ihm einen zur Einheit geführten bestimmten Charakter. Rhythmus, Melodie, Harmonie, kurz alles, was eine Komposition wirklich schön macht, hat er, nach dem Zeugnisse seiner praktischen Werke, vollkommen in seiner Gewalt. Seine Methode ist die beste, denn er geht durchgängig Schritt vor Schritt vom leichtesten bis zum schwersten über, eben dadurch ist der Schritt zur Fuge selbst nicht schwerer, als ein Uebergang zum andern. Aus diesem Grunde halte ich

die Johann Sebastian Bachsche Methode für die einzige und beste.

Es ist zu bedauern, daß dieser große Mann über die Musik nie etwas theoretisches geschrieben hat, und seine Lehren nur durch seine Schüler auf die Nachwelt gekommen sind.

Ich habe die Methode des sel. Joh. Seb. Bach auf Grundsätze zurück zu führen und seine Lehren nach dem Maße meiner Kräfte der Welt, in meiner Kunst des reinen Sazes, vor Augen zu legen gesucht. In dem ersten Theile über die Kunst des reinen Sazes vom Jahre 1771 habe ich gleich anfänglich in der Vorrede innerung Seite 1 vorausgesetzt, daß man zum Verständnisse dieses Werks wenigstens den Generalbass rein zu spielen wissen müsse. Man weiß aus der Geschichte, daß viele Länder jederzeit, besonders bey Kirchenmusiken, Organisten gehabt haben, die den Generalbass so, wie er akkompagnire seyn muß, nach gründlichen Regeln gespielt haben. So selten es damals war, einen Organisten zu finden, der den Generalbass regelmäßig zu spielen nicht verstanden hätte, so selten ist es gegenwärtig, einen Organisten zu finden, der den Generalbass richtig zu spielen weiß. Die mehresten Organisten spielten freylich durchgängig den Generalbass gleichsam mechanisch, denn ihnen war es zulänglich, daß sie nach angezeigten über den Basscon angezeigten Signaturen wußten, welche Töne man dazu zu nehmen habe; als zu 5 die 3; zu 4 die 8; zu 2 die 8 u. Inql. wie alle Dissonanzen präparirt und aufgelöst werden mußten, ohne weitere Kenntniß zu haben, welches der eigentliche Grundton jeden Akkords war, als warum sich damals nur die eigentlichen Kompositionen bekümmerten. Nun war zwar die Wissenschaft der Komposition in ihrem ganzen Umfange bey dem Generalbassspielen just nicht nothwendig, aber der reine vier- und dreystimmige Satz blieb gleichwohl unentbehrlich, wurde auch immer gelehret, und pflanzte sich durch große Übung und Erfahrung fort. Ferner, der unbezifferte Generalbass, der weder aus der Partitur, noch einer dabey sendenden Oberstimme gespielt werden kann, läßt sich, ohne Kenntniß der Komposition allgemein genommen, nicht verstehen, weil nach einem Ton oder dissonirenden Akkorde fast alle mögliche Folgen von Akkorden einem gleichsam vor Augen stehen müssen, und dennoch derjenige Akkord, den der Komponist gewählt hat, erst durch ein aufmerksames und promptes Gehör errathen werden muß. Heinichen hat unstreitig in diesem Fache am gründlichsten gelehret, wiewohl seine Lehren durch weniger und allgemeinere Regeln hätten bestimmt werden können, und seine Regeln, besonders die über das Akkompagnement des mehr als vierstimmigen Sazes, selbst von jemanden, der in den Grundsätzen fest ist, geprüft seyn wollen. Sogar die Fugen zu akkompagniren, als wozu gleichwohl mehr Wissenschaft als die Kenntniß des reinen vierstimmigen Sazes erfordert wurde, wurden auch von den meisten Organisten durch anhaltende Übung und Erfahrung erlernt. Seit der Zeit hingegen, daß der reine Satz sogar aus der Kirche verbannt worden ist, und man nicht mehr weiß, ob man eine Kirchenmusik oder eine ernsthafte oder komische Oper gehört hat, (da doch der reine Satz, wenn er nirgends mehr anzutref-

fen wäre,) sich doch in Kirchen auf immer erhalten haben sollte, seit der Zeit fehlt es an Komponisten und Organisten.

Zur Wiederherstellung eines reinen Generalbasspielers habe ich das kleine Werk vom Generalbass beyhm Herrn Kommerzienrath Hummel öffentlich im Druck herausgegeben, und ich glaube fast, daß ein mittelmäßiger Kopf sich darnach bilden könne. Daß ich in eben diesem Generalbassbuche sehr wenig von bunten Bässen, als Uchtheit Noten im Allabrevetakte, 16 auch wohl gar 32 Theilnoten in andern Takarten und vom Fugenakkompagnement gelehret und auf künftizigere Zeiten zu lehren versprochen, solches aber bis jetzt nicht erfüllet habe, daran ist meine zweyjährige Krankheit allein schuld, und sollte ich wieder hergestellt werden, so denke ich jenem Versprechen nachzukommen. Vorjehst wünsche ich, erst der Kunst des reinen Sanges annoch zuförderst dasjenige beyzufügen, was zum vollständigen Gebrauch derselben annoch gehöret, als die Lehre von der Singekomposition; die Lehre von den Charakteren der Tänze, welche die sicherste Grundlage ist, zur vollständigen Kenntniß der vielfältigen Rhythmen zu gelangen, und endlich die Lehre, Fugen zu komponiren, als welcher Stücke wegen ich zu häufig erinnert werde. Von der Singekomposition habe ich Hoffnung, diese Michaelismesse eine Anweisung mit praktischen Exempeln im Druck herauszugeben, und, sobald es möglich ist die Lehre von den Nationaltänzen, alsdann aber entweder den Verfolg des Generalbasses, oder die Abhandlung von den Fugen folgen lassen. Die Bachsche Methode führte mich auf meine eigene Werke und diese wiederum zur Fortsetzung der angestellten Vergleichungen der Lehrarten zurück. Dahin gehört nun noch Cima, welcher aber wegen der allzustrengen Methode und des verfehlten Charakters nicht empfohlen werden kann. Außer den angeführten Methoden kenne ich gar keine weiter, die Komponisten als Muster zur Nachahmung aufgestellt werden können.

Nachdem ich hier die Methoden, die mir eine vorzügliche Aufmerksamkeit zu verdienen schienen, angezeigt habe, so will ich das, was vom zweystimrigen Sange besonders zu merken, hier mit beyfügen, und die Lehren des großen Komponisten Fur bey dieser Gelegenheit genauer prüfen.

Die wenigen Lehren zum reinen Sange, er sey zwey= drey= oder vierstimmig, sind bey Fur kurz und deutlich nach aller Strenge in seinen gegebenen Lehren angezeigt, und man kann sie im XIII. und letzten Kapitel, vom heutigen musikalischen System seines Lehrbuches vorfinden. Er bemerket die verschiedenen Gattungen der Bewegungen, als die gerade, die widrige und die Seitenbewegung und zeigt bald darauf ihren Gebrauch durch vier Regeln, deren Anwendung so leicht



leicht scheint, von ihm aber mit großem Rechte für so wichtig angepriesen worden, daß er bald darauf sagt:

„an der Erkenntniß dieser dreysfachen Bewegung und derselben rechten Gebrauch hängt, wie man zu sagen pfleget, das Gesetz und die Propheten.“

Hiervon läßt sich auch leicht Ueberzeugung erhalten, wenn man bedenket, daß selbst erfahrene, gründliche und im Amte schon lange gefessene Kapellmeister sich nicht genug für diese Fehler sichern können, für die Fehler nehmlich, welche das Ohr bemerket, nicht diejenigen, welche für das Auge aufs Papier Fehler sind, und die bey den vorsichtigen und strengsten Komponisten gefunden, und dadurch (daß es Augen- und keine Ohrenfehler sind, und daß entweder die Geschwindigkeit der Bewegung oder die allzugroße Harmonie selbige entschuldige,) gültig vertheidiget werden.

Fur lehret in der ersten Lection der ersten Uebung, daß sowohl die erste als letzte Note eines Stücks eine vollkommene Konsonanz seyn müsse, hingegen die vollkommene Konsonanz in der Mitte des Stücks nicht geduldet werden könne. Diese wahre und notwendige Regel aber ist von Fur in seinen praktischen Beyspielen öfters außer Acht gelassen, so, daß darinn zuweilen sogar zwey nach einander folgende vollkommene Konsonanzen vorkommen, als: nach einer perfecten Quinte eine perfekte Oktave, oder umgekehrt, nach einer Oktave eine Quinte.

Ferner in der ersten Uebung der andern Lection, in der Lehre, wo zwey Noten gegen eine zu stehen kommen, erlaubt Fur, daß die zweyte Note dissonirend seyn könne, und gleichsam wie der reguläre Durchgang behandelt werde. Diese Lehre wird verständlich werden, wenn man folgende der Sache angemessene Unterscheidung macht.

Zwey Noten gegen eine werden auf eine zweyfache Art behandelt. Einmal kann die erste ein Konsonanz und die zweyte eine Dissonanz seyn, das heißt bekauntermaassen der reguläre Durchgang. Zum andern kann die erste Note dissoniren und die zweyte konsoniren, und diese Eigenschaft der Noten macht den irregulären Durchgang aus. Die Dissonanzen, die hier vorkommen, sind von denen unterschieden, die man unter der zweyfachen Eintheilung der wesentlichen und zufälligen Dissonanzen begreift. Die wesentlichen Dissonanzen nämlich müssen von der vorhergegangenen Harmonie präparirt seyn, und bey der folgenden Harmonie aufgelöset werden; auch kann der wesentlich dissonirende Akkord eine oder mehrere

Takt-

Taktzeiten einnehmen, der aufgelösete Akkord auch mehr oder weniger Taktzeiten haben; doch kann die Harmonie, womit der dissonirende Akkord präpariret worden, in der Anzahl der Taktzeiten entweder gleich oder ungleich seyn, daß heißt, die gedachte Harmonie kann mehrere Taktzeiten haben, aber nicht weniger als die, womit der dissonirende Akkord ist präpariret worden.

Die zweite Gattung der Dissonanzen sind die zufälligen, diese sind eben der Präparation wie die wesentlichen unterworfen, nur in der Resolution weichen sie darin von einander ab, daß die wesentlichen Dissonanzen sich erst bey der folgenden Harmonie auflösen, die zufälligen aber bey der nehmlichen Harmonie resolviren müssen.

Die dritte Art der Dissonanzen sind nun diejenigen, welche unter den regulären und irregulären Durchgang begriffen werden, und deren Natur bereits oben erklärt worden. Beyde Arten, sowohl der regulaire als irregulairer Durchgang, (transitus regularis et irregularis) können keine zwey Taktzeiten, sondern nur eine einnehmen. Zur behandelt die Exempel, wo zwey Noten gegen eine stehen, so, wie man den transitum regularem behandelt, in welchem zu dem dissonirenden Tone die Harmonie von der ersten Taktzeit liegen bleibe. Siehe beyde unrechte Sätze im 32sten Exempel, und die Verbesserung im 33sten Exempel.

Sobald der Cantus floridus (wo mehr Noten gegen eine gesetzt werden) der Vorwurf des Komponisten ist, so nimmt Bach gleich einen bestimmten Charakter an, den er durch das ganze Stück durchführt. Im Canto aequali (wo Note gegen Note gesetzt wird) läßt sich die Bach'sche und Fux'sche Methode vereinigen, wiewohl man in einer Stimme z. E. in der Melodie auch einen bestimmten Charakter annehmen kann. Fux aber geht willkürlich fort, ohne sich im ganzen Stücke an Charakter, Rhythmus, Melodie u. s. w. wie Bach, zu binden. Die Bach'sche Fugen unterscheiden sich, wie gesagt, von allen andern eben dadurch, daß bey ihm alle Schönheiten, Rhythmus, Melodie und Charakter so, wie in allen andern seiner Stücke, vereinigt sind.

Wer der Fux'schen Methode folgen will, der kann die angegebene und gereinigete Exempel des zweystimigen Sakes sich zu Nutze machen, und alsdann im Fux'schen Lehrbuche mit dem Exempel des drey- und vierstimigen Sakes fortfahren; wer aber Zuversicht zur Bach'schen Methode hat, den verweise ich auf meine Kunst des reinen Sakes.

Ich bin vielfältig von musikalischen Liebhabern erfucht worden, ihnen einen Begriff vom sogenannten Kontrapunkt zu machen. Dis soll kürzlich mit Beyfügung einiger Exempel geschehen, um zu zeigen, wie unentbehrlich der doppelte Kontrapunkt ist.

Eine jede mehr als einstimmige Komposition heist Kontrapunkt, nach der Anzahl der Stimmen aber, 2, 3, 4 und mehrfacher simpler Kontrapunkt. Das sind also dieselben Ausdrücke: Er verstehet den reinen Satz oder Kontrapunkt.

Im einfachen Kontrapunkte gehen zwey oder mehrere Stimmen in einerley Bewegung Note gegen Note zugleich, wie die Kirchenlieder und Psalmen. Dieser wird der unverzierte, gehen aber alle Stimmen nicht zugleich, so wird er der verzierte Kontrapunkt genennet, in welchem zu einer Note 2, 3, 4 und mehrere von weniger Taktgeltung seyn können.

Der einfache unverzierte Kontrapunkt kommt allen möglichen Kompositionen vom Baurentanze an bis zu den erhabensten Stücken bey Kammeropern und Kirchenmusiken, zu.

Die zweyte Gattung des Kontrapunkts ist der doppelte, d. h. wenn von zweyen Stimmen die höhere zur tiefen, und diese zur höhern werden kann, und der Satz rein ist. Diese Versehung zweyer Stimmen giebt zwey Veränderungen in der Melodie oder obern Stimme, und in der Harmonie oder untern Stimme, und aus einem solchen Satz erhält man aus einem Takte zwey Takte, wenn man die untere Stimme an die obere anschließe, oder die oberste Stimme an die untere. Vier Takte geben also acht Takte, acht, sechszehn, ohne daß man die angehängten Takte erst erfinden darf.

Dies macht der Kontrapunkt zu einem Canto firmo den Gesang noch schöner, als er ohne denselben seyn würde, weil er sein Dasein aus der Melodie nimmt, und so wird die Wissenschaft des doppelten Kontrapunkts um so viel ausgebreitern Nutzens.

Ist der Satz drestimmig und lassen sich alle drey Stimmen umkehren, so erhält man aus einem Takte, durch die Beyfügung der andern, drey Takte; eben so giebt ein der Umkehrung fähiger vierstimmiger Satz vier Takte von verschiedenen Melodien.

Dies sind die einzelne Theile, die sich zur Fuge, wie Kalk und Stein zum Gebäude, verhalten.

Ich habe gezeigt, daß der doppelte Kontrapunkt, so wie der einfache, 2, 3, 4 und mehrstimmig seyn kann. Auch kann in demselben Note gegen Note, wie

im unverzierten Kontrapunkt, zugleich aber auch verzierte Noten aller Art vorkommen, um jede Stimme von der andern zu unterscheiden, zumal wenn drey oder vier Thematata verschiedener Art unterscheidend gelehret werden sollen.

Beym doppelten Kontrapunkt, welcher erforderlich, hinlänglich und zureichend ist, eine Fuge zu machen, muß man also die drey Gattungen, die ihren Grund aus dem harmonischen Dreyklang haben, wissen, als:

den in der Oktav,  
den in der Decime und  
den in der Duodezime.

Was bey jeglicher zu merken, dgs habe ich in meiner Kunst des reinen Satzes hinlänglich gelehret. Um aber Personen, welche die Musik nur zum Vergnügen treiben, eine Idee von den verschiedenen Arten des doppelten Kontrapunkts zu geben, sind das 34ste und die darauf folgende Exempel beygefügt worden. Komponisten von Profession aber müssen denselben gründlich, nach seinem ganzen Umfang, kennen.

Ich gehe also zur Erklärung der beygefügteten Tafel über.

- 1) im 1sten Exempel ist die Melodie in der Oberstimme und in der Unterstimme eine Note gegen die andere.
- 2) Beym 2ten Exempel ist der Gesang unten, und der Satz einer Note gegen die andere oben. In dieser Art Gesänge hat man auf folgende Stücke zu sehen.
  - a) Daß Note gegen Note eine Konsonanz sey.
  - b) Außer der Regel: daß zwey perfekte Konsonanzen einer Gattung als Quinten und Oktaven nicht nach einander folgen dürfen, sind noch folgende Einschränkungen zu merken:
    - c) Zur ersten und letzten Note ist die Oktave zu nehmen, um sowohl die Sonart zu bestimmen, als die Ruhe festzusetzen.
    - d) In der Mitte ist sowohl die Oktave für sich, als Quinte für sich zu vermeiden.
    - e) Auch muß (da es schon für sich falsch ist, daß in der Mitte eine Oktave oder Quinte angebracht werde,) weder nach einer Oktave eine Quinte, noch nach einer Quinte eine Oktave folgen, weil nach der allgemeinen Regel aller Komponisten zwey perfekte Konsonanzen in den äußersten Stimmen nicht zu dulden sind, aus dem Grunde, weil bey der Oktave die mit dem Bassnote entstehende

entstehende Einheit dem Ohr mißfällt, bey der Quinte aber man die zwischen diese und dem Grundton liegende Terze vermisset. Die Tonlehrer drücken sich hierüber so aus:

„Zwey perfekte Konsonanzen sind wegen ihrer zu großen Vollkommenheit dem Gehör unausstehlich.“

Nur diese Ausnah. ist gestattet diese Lehre, daß ein angenommener Gesang durch Beobachtung dieser Lehre seinen angenehmen fließenden Reiz nicht verliere; als welchenfalls sowohl Oktave als Quinte gesetzt werden kann. Man bedient sich auch in der Mitte deshalb weniger vollkommener Konsonanzen, als Terzen und Sexten; doch mit der Einschränkung, daß man weder allzuviel Terzen, noch auch allzuviel Sexten nach einander folgen läßt, sondern hierunter wechselt. Siehe das 3te Exempel.

**Anmerkung.** Sowohl bey den vorhergehenden als folgenden Exempeln wird vorausgesetzt, daß man den Takt als Abbreve von zwey Zeiten betrachte.

3) Beym 4ten Exempel sind zu einer Note des Canti firmi zwey Noten gesetzt; jede dieser beyden Noten muß konsonirend gegen die eine Note seyn, sie mag nun eine Wiederholung eine schon genommenen Harmonie oder zu einer andern Harmonie gehörig seyn. Die Regel, daß man in der Mitte sich weniger vollkommener Konsonanzen bediene, ist auch hier in Acht zu nehmen, so, daß die weniger vollkommene Konsonanz, als Terz und Sexte, die gute schwere Taktzeit einnehme, wohingegen bey der zweyten Note sowohl Quinte als Oktave gesetzt werden kann, weil sie hier die leichte weniger fühlbare Zeit einnehmen. Wieder diese Regel ist in dem vorletzten Takte die Quinte gesetzt, allein die darauf folgende Terz, welche man bey diesem Satz mit der Quinte vermisset, macht, daß bey dem Nachschlage der Terz der Satz dreystimmig klinge. Dieser Vorfall ereignet sich öfters in Sachen von geschwinder Bewegung, als diese sind, wie bey dem mit \*) bemerkten Exempel.

4) Beym 5ten Exempel sind in der Oberstimme zwey Noten gegen eine.

5) Beym 6ten Exempel sind zwey Noten gegen eine, wovon die erste allemal gebunden ist. Diese Art Bindung muß aber nicht mit der bey den Dissonanzen verwechselt werden. In dieser Art konsonirender Bindungen kann man nach allen möglichen Intervallen fortschreiten, anstatt, daß man bey den dissonirenden Bindungen die Auflösung einen Grad abwärts eintreten lassen muß; es mögen nun we-



sentliche seyn, welche sich zur folgenden Note auflösen, oder zufällige, welche bey der nemlichen einen Grad abwärts treten.

6) Beym 7ten Exempel ist das nemliche Exempel wie bey 6, nur mit dem Unterschied, daß die Melodie im Basse ist, und die konsonirende Bindungen in der Oberstimme.

**Anmerkung.** Bey einer Fuge von zwey oder drey Gesängen, deren jeder sich in der Bewegung für den andern auszeichnen soll, sind die konsonirenden Bindungen zugleich ein treffendes Hülfsmittel zu jener Absicht, weil man hier immer die Gütherzigkeit des Zuhörers annehmen kann, daß er es nicht fühle, ob die Bindung konsonirend oder dissonirend sey. Der beym 6ten und 7ten Exempel vorkommenden konsonirenden Bindungen kann man sich auch im drey- und vierstimmigen Satze bedienen, weil im zwey-stimmigen Satze wider die Regel, daß in der Mitte sowohl die Oktave als Quinte zu vermeiden ist, verstoßen wird, im drey-stimmigen Satze aber durch eine beygefügte Oberstimme dieserhalb abhelfliche Maße getroffen worden.

7) Beym 8ten Exempel ist statt der konsonirenden Bindungen mit zufällig dissonirenden Bindungen jede Note versehen, welches eigentliche Verzögerungen (Retardationen) sind.

8) Beym 9ten Exempel siehet man die einfachen Töne, wovon sie Vorthälte sind.

9) Beym 10ten Exempel ist der Satz wie bey 8. mit dissonirenden Bindungen in der Unterstimme angebracht.

10) Beym 11ten Exempel ist der Gesang in der Unterstimme, und in der Oberstimme mit konsonirenden und dissonirenden Bindungen vertauscht.

11) Beym 12ten Exempel ist das nemliche Exempel wie bey 11, der Gesang aber ist in der Oberstimme.

12) Beym 13ten Exempel, wo zu einer Note vier gesetzt sind, so daß eine jede derselben zu der Harmonie gehört, ist nur das zu wiederholen, was oben von falschen Fortschreitungen gesagt worden, und daß man bey der ersten Note auf den reinen Satz sehen müsse.

13) Beym 14ten Exempel sind vier Noten gegen eine, deren erste und dritte zur Harmonie gehören, die zweite und vierte aber nicht.

14) Beym 15ten Exempel ist der Gegensatz vom vorhergehenden, wo die erste und dritte Note nicht zur Harmonie gehören, wohl aber die zweite und vierte.

15) Beym 16ten Exempel sind vier Noten gegen eine, so daß der reguläre Durchgang mit dem irregulären abwechselt.

16) Beym 17ten und 18ten Exempel sind zwey Exempel in verschiedenen Bewegungen jedes Takts, wodurch die Gedanken des Gesanges mannigfaltiger werden, weil jene gleichförmige Bewegung dem Gehör öfters unangenehm ist.

17) Beym 19ten Exempel sind zwey Noten gegen eine, der Satz aber ist hier nicht rein, weil die erste Note, als die schwere, Oktaven macht; bey dem 20sten Exempel hingegen ist der Satz rein, weil die Oktave auf die leichte Taktzeit fällt.

18) Beym 21sten Exempel ist der Satz rein, weil die Quinte auf die leichte Taktzeit fällt, wohingegen der Satz bey dem 22sten Exempel unrein ist, weil daselbst die Quinte auf die schwere Taktzeit fällt; so auch bey dem 23sten Exempel.

19) Beym 24sten Exempel ist die Präparation der None mit der Oktave des Bassens, welche sich in die Oktave auflöset, unrecht; weil sie bey der Rescenc on, indem sie die Oktave vom Bassen wird, oktavemäßig klingt. Das Gehör fühlt dies bey dem 25sten Exempel. Einige Zulassungen, wo die None mit der Oktave präpariret werden kann, sind im 26sten Exempel angegeben, wo bey dem ersten Exempel der Bass um eine Terz unter sich tritt, und der resolvirende Ton davon eine Terz wird, bey dem zweiten, wo der Bass eine Terz steigt, und der resolvirende Ton zur Sexte wird, und bey dem dritten, wo der Bass eine Quarte steigt, und der resolvirende Ton zur Quinte wird.

20) Wenn Noten von verschiedener Gattung vorkommen, so müssen nicht auf die erste Taktzeit zwey Noten gesetzt werden, und auf die andern nur eine, weil die erste Taktzeit schwer ist, und also eine Art vom Gewicht bey sich führt, die zugleich durch die leichte Note der sonst gewöhnlichen Taktzeit zu viel Gewicht giebt. Dieses erhellet aus dem 27sten Exempel, welches bey dem 28sten verbessert ist.

21) Beym 29sten Exempel ist der Satz einfach.

22) Beym 30sten Exempel ist eine Ausnahme, wenn entweder die zweite Zeit bis zum folgenden Takte heile gebunden ist, weil alsdenn die zweite Note von

Gewicht seyn soll; oder wenn in der andern Stimme, welche ruhet, eine Bewegung einer zweyten Stimme geschieht, wie bey dem 31sten Exempel.

23) Bey dem 34sten Exempel, welches auf verschiedene Art im doppelten Kontrapunkte gesetzt ist, kann man die Oberstimme oder die Unterstimme zum Canto firmo machen, und dann wird die beygefügte zweyte Stimme der Kontrapunkt genennet.

24) Nach dem 34sten Exempel, in welchem man die oberste oder unterste Stimme zum Canto firmo machen kann, folgen bey dem 35sten, 36sten, 37sten und 38sten Exempel Umkehrungen im Kontrapunkt der 12 und Versetzungen in der Quinte.

25) Bey dem 39sten Exempel ist der Hauptsatz wie bey dem 34sten; die darauf folgenden bis zum 43sten sind im Kontrapunkt der 10.

26) Bey dem 44sten Exempel ist der Satz vierstimmig durch die beyden beygefügtten Stimmen des Alt und Basses. Eben so bey dem 45sten Exempel im Kontrapunkt der 8 gegen den vorhergewesenen Exempel bey 44.

27) Bey dem 46sten, 47sten und 48sten Exempel sind einige Veränderungen, welche deutlich genug zeigen, wie vortheilhaft der doppelte Kontrapunkt sey.

28) Bey dem 49sten und 50sten Exempel ist aus dem zweystimigen Exempel bey 34. der Satz dreystimmig und bey dem 51sten vierstimmig gemacht worden.

Der Kanon auf dem Titelblatt vom Abt Bendinelli ist in der weichen Tonart G moll gesetzt, setzet man denselben, wie bey dem 52sten Exempel in der harten Tonart G dur, so klingt er erstlich angenehmer und lässet sich, wie bey dem 53sten Exempel gezeigt worden, in allen Stimmen umkehren, so daß der Bass zur Diskantstimme und die Tenorstimme zur Altstimme wird.

Daß ich in keinem Exempel gewiesen habe, ob die oberste Stimme herab, oder die unterste Stimme über die obere gesetzt werden müsse, desgleichen ob es um 12 Töne oder um 5 Töne geschehen, und eben so, ob vom 40sten Exempel an, die eine Stimme um 10 oder 3 Töne umgekehrt oder versetzt ist, habe ich ganz unnöthig und überflüssig gefunden.

Hat man es so weit nur gebracht, als diese gegebene Exempel sind, so kann man mit der Einrichtung, Fugen zu machen, sehr leicht vorwärts kommen.

Die

Die meisten Lehrlinge lernen nach der Fux'schen Methode gleich Fugen machen, sie vernachlässigen dadurch den schönen Gesang, Rhythmus und Ausdruck, und werden am Ende nur für den Kirchenstyl brauchbar.

Es ist daher notwendig, dem Fugenschritte die rhythmische Musik voranzuschicken, und deshalb die Nationaltänze kennen zu lernen. Ich habe zu dem Ende die Lehre von der Einrichtung mir bekannter Nationaltänze entworfen, in der Hoffnung, sie nun bald dem Druck zu übergeben: da nun die praktischen Exempel die besten Lehrer sind, so soll es daran nicht fehlen. Hiernächst bleibe mir noch die Lehre von der Einrichtung der Fuge übrig, damit denke ich mein Werk zu schließen. Wenn mir der Himmel Leibes- und Seelenkräfte verleihet, soll die Fugengelehrte den Nationaltänzen bald folgen. Der bey 54. von mir aufgesetzte Kanon von 4 Stimmen wird mich entschuldigen, da ich nach diesem jetzt dazu am allerwenigsten aufgelegt bin. —

---

## Cantus firmus.

(1) *r* 6 3 6 3 6 3 3 *r*

Contrapunctus

(2) 3 10 3 6 3 6 6 8

(3) *r* 6 3 6 3 6 3 3 6 3 6 8

(4)



First system of musical notation, measures 1 and 2. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). A circled asterisk (\*) is placed above the first note of the top staff in measure 2.

Second system of musical notation, measures 3 and 4. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). A circled number (5) is placed above the first note of the top staff in measure 3.

Third system of musical notation, measures 5 and 6. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). A circled number (6) is placed above the first note of the top staff in measure 6.

Fourth system of musical notation, measures 7 and 8. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). A circled number (7) is placed above the first note of the top staff in measure 8. Fingerings 3, 5, and 5 are indicated above notes in the top staff of measure 8.

18

Musical notation for measures 1 and 2. The system consists of two staves. The upper staff is in 3/4 time and contains notes with fingerings 5, 8, 5, 8, and a circled 8. The lower staff is in 3/4 time and contains notes corresponding to the upper staff.

Musical notation for measures 3 and 4. The system consists of two staves. The upper staff is in 3/4 time and contains notes with slurs. The lower staff is in 3/4 time and contains notes corresponding to the upper staff.

Musical notation for measures 5 and 6. The system consists of two staves. The upper staff is in 3/4 time and contains notes with a circled 9. The lower staff is in 3/4 time and contains notes corresponding to the upper staff.

Musical notation for measures 7 and 8. The system consists of two staves. The upper staff is in 3/4 time and contains notes with a circled 10. The lower staff is in 3/4 time and contains notes corresponding to the upper staff.

(11)

Musical notation for system (11). The top staff is in treble clef with a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The system contains two measures of music.

(12)

Musical notation for system (12). The top staff is in treble clef with a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The system contains two measures of music.

(13)

Musical notation for system (13). The top staff is in treble clef with a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The system contains two measures of music.

Musical notation for the final system on the page. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The system contains two measures of music.

(14)

(15)

(16)

(17)

First system of musical notation, measures 1-4. The upper staff is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It contains four measures of whole notes: B-flat, D, F, and B-flat. The lower staff is in bass clef and contains four measures of eighth notes: B-flat, A, G, F; F, E, D, C; B, A, G, F; and E, D, C, B.

Second system of musical notation, measures 5-8. The upper staff is in 3/4 time with a key signature of one flat. It contains four measures: two whole notes (B-flat, D) followed by a double bar line, then a treble clef, a common time signature (C), and two measures of eighth notes (B, A, G, F; E, D, C, B). A measure number '(18)' is written above the first measure of the treble staff. The lower staff is in bass clef and contains four measures: two whole notes (B-flat, D) followed by a double bar line, then a common time signature (C) and two whole notes (B-flat, D).

Third system of musical notation, measures 9-12. The upper staff is in treble clef and contains four measures of eighth notes: B, A, G, F; E, D, C, B; B, A, G, F; and E, D, C, B. The lower staff is in bass clef and contains four measures of whole notes: B-flat, D, F, and B-flat.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The upper staff is in 3/4 time with a common time signature (C). It contains four measures of chords: measure 13 has a whole note chord (B-flat, D, F) with measure number '19' above it; measure 14 has a whole note chord (B-flat, D, F) with '8' above it; measure 15 has a whole note chord (B-flat, D, F) with '8' above it; and measure 16 has a whole note chord (B-flat, D, F) with '8' above it. The lower staff is in bass clef and contains four measures of whole notes: B-flat, D, F, and B-flat. Measure numbers '20', '21', and '5' are written above the first, second, and third measures of the upper staff respectively.





29)

Musical notation for measures 28 and 29. The top staff is in treble clef with a common time signature. The bottom staff is in bass clef with a 13/8 time signature. Measure 28 contains a melodic line in the treble and a bass line. Measure 29 begins with a treble clef and a common time signature, followed by a melodic line and a bass line.

30

Musical notation for measures 30 and 31. The top staff is in treble clef with a common time signature. The bottom staff is in bass clef with a 13/8 time signature. Measure 30 contains a melodic line in the treble with slurs and a bass line. Measure 31 begins with a treble clef and a common time signature, followed by a melodic line and a bass line.

31

Musical notation for measures 32 and 33. The top staff is in treble clef with a common time signature. The bottom staff is in bass clef with a 13/8 time signature. Measure 32 contains a melodic line in the treble with slurs and a bass line. Measure 33 begins with a treble clef and a common time signature, followed by a melodic line and a bass line.

32

Musical notation for measures 34 and 35. The top staff is in treble clef with a common time signature. The bottom staff is in bass clef with a 13/8 time signature. Measure 34 contains a melodic line in the treble with slurs and a bass line. Measure 35 begins with a treble clef and a common time signature, followed by a melodic line and a bass line.

33

Musical notation for measure 33, featuring a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The treble staff contains a half note G4, a quarter rest, and a quarter note G4. The bass staff contains a half note G2, a quarter note G2, and a quarter note G2. Fingerings are indicated as 3, 4, 6 in the first measure and 3, 5 in the second measure.

(34)

Musical notation for measure 34, featuring a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The treble staff contains a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note G4. The bass staff contains a half note G2, a quarter note G2, and a quarter note G2. A slur is placed over the last two notes of the treble staff.

(35)

Musical notation for measure 35, featuring a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The treble staff contains a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note G4. The bass staff contains a half note G2, a quarter note G2, and a quarter note G2. A slur is placed over the last two notes of the treble staff.

(36)

Musical notation for measure 36, featuring a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The treble staff contains a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note G4. The bass staff contains a half note G2, a quarter note G2, and a quarter note G2. A slur is placed over the last two notes of the treble staff.

(37)

Musical notation for measure 37, featuring a treble and bass staff with a 3/4 time signature. The treble staff contains a melody of quarter and eighth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A slur is placed over the final two notes of the bass staff.

(38)

Musical notation for measure 38, featuring a treble and bass staff with a 3/4 time signature. The treble staff contains a melody of quarter and eighth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A slur is placed over the final two notes of the bass staff.

(39)

Musical notation for measure 39, featuring a treble and bass staff with a 3/4 time signature. The treble staff contains a melody of quarter and eighth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A slur is placed over the final two notes of the bass staff.

(40)

Musical notation for measure 40, featuring a treble and bass staff with a 3/4 time signature. The treble staff contains a melody of quarter and eighth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A slur is placed over the final two notes of the bass staff.

(41)

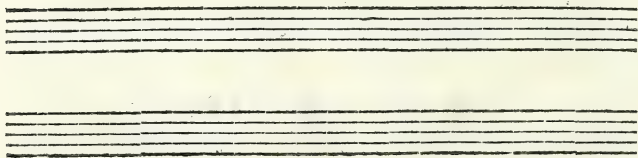
Musical notation for measures 41 and 42. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature. Both staves contain a sequence of notes: quarter notes, eighth notes, and a half note with a slur. The key signature has one sharp (F#).

(42)

Musical notation for measures 43 and 44. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature. Both staves contain a sequence of notes: quarter notes, eighth notes, and a half note with a slur. The key signature has one sharp (F#).

(43)

Musical notation for measures 45 and 46. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature. Both staves contain a sequence of notes: quarter notes, eighth notes, and a half note with a slur. The key signature has one sharp (F#).





(44)

System (44) consists of four staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C) and a 3/4 time signature. It contains a melody of quarter and eighth notes, including a slur over the final two notes. The second and third staves are in alto clef with a common time signature (C) and a 3/4 time signature, containing accompaniment. The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C) and a 3/4 time signature, containing a bass line with accidentals (sharps) on the first and fourth notes.

(45)

System (45) consists of four staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C) and a 3/4 time signature. It contains a melody of quarter and eighth notes. The second and third staves are in alto clef with a common time signature (C) and a 3/4 time signature, containing accompaniment. The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C) and a 3/4 time signature, containing a bass line with accidentals (sharps) on the first and fourth notes.

(46)

Musical score for system (46), consisting of four staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature and contains a melody of quarter and eighth notes. The second and third staves are in alto clef with a 3/4 time signature and contain accompaniment. The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature and contains a bass line. The system concludes with a double bar line.

(47)

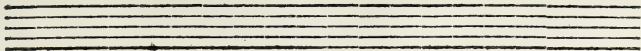
Musical score for system (47), consisting of four staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature and contains a melody of quarter and eighth notes. The second and third staves are in alto clef with a 3/4 time signature and contain accompaniment. The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature and contains a bass line. The system concludes with a double bar line.

(48)

Musical score for measures 48-51. The score consists of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The time signature is common time (C). The key signature has one sharp (F#). The music features a variety of note values including quarter, eighth, and half notes, with some slurs and accidentals.

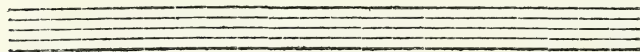
(49)

Musical score for measures 49-51. The score consists of three staves. The first two staves are in treble clef, and the last is in bass clef. The time signature is common time (C). The key signature has one sharp (F#). The music features a variety of note values including quarter, eighth, and half notes, with some slurs and accidentals.



(50)

Musical score for system (50), consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. All staves are in 3/4 time and contain a sequence of notes: a half note G4, a half note A4, a half note B4, a half note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a half note G5. The notes are connected by a slur. The system ends with a double bar line.



(51)

Musical score for system (51), consisting of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. All staves are in 3/4 time and contain a sequence of notes: a half note G4, a half note A4, a half note B4, a half note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a half note G5. The notes are connected by a slur. The system ends with a double bar line.

(52)

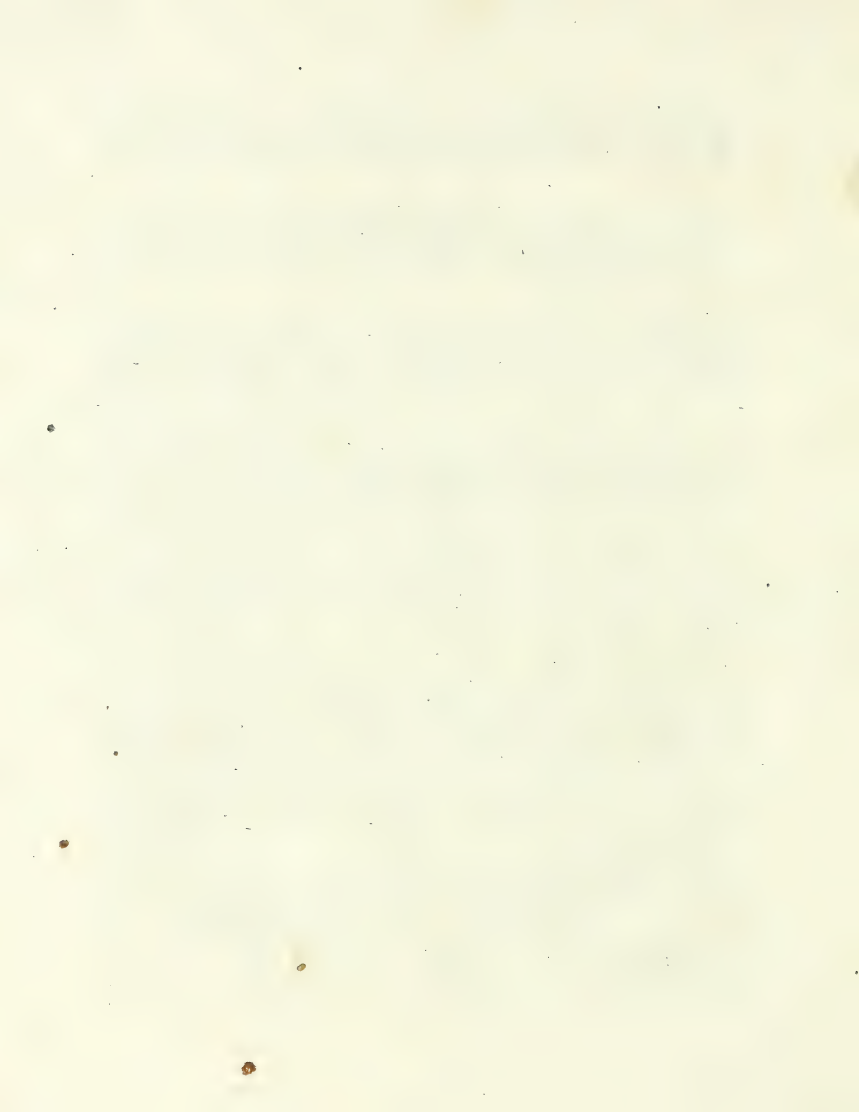
(53)

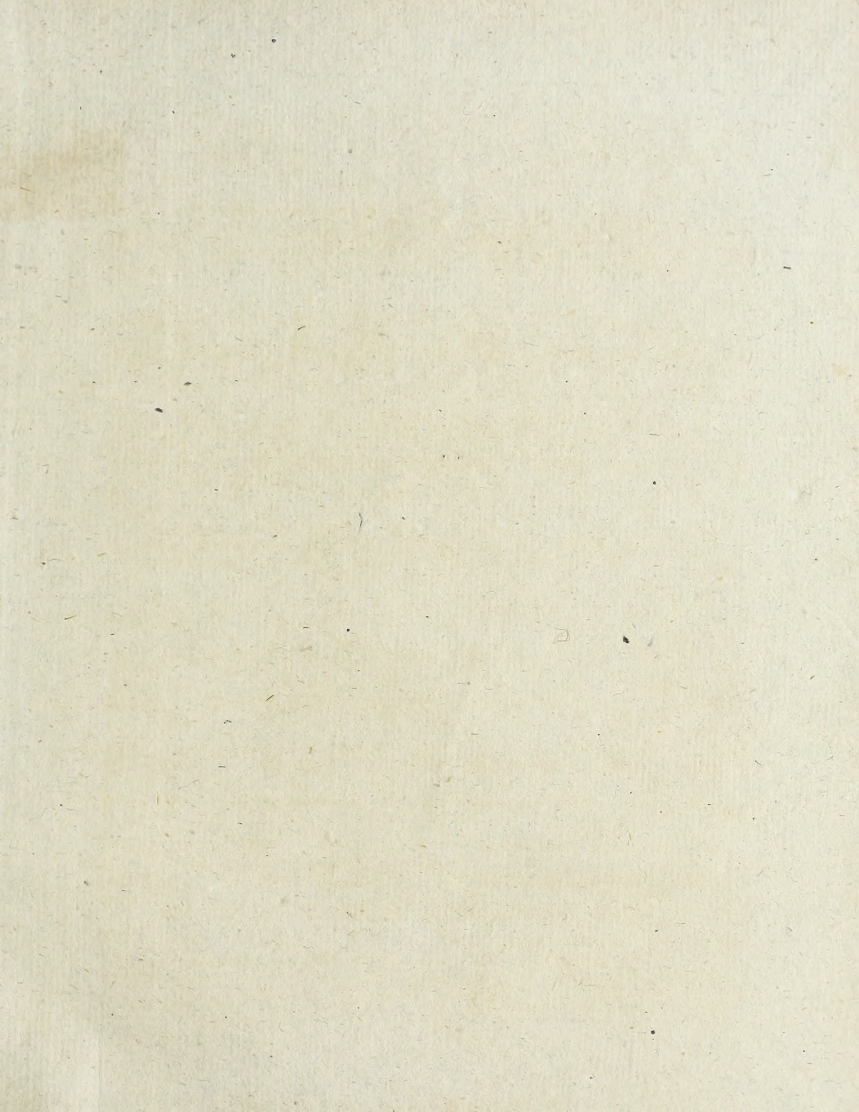
(54) Canon von vier Singstimmen, von Joh. Phil. Kirnberger.

Aus tiefer Noth ruf ich zu dir, Ach Gott vom  
Himmel sieh das ein, Wenn wir in höchstem  
Nothen seyn.

NB. Folgende Druckfehler beliebe der Leser zu verbessern:  
Seite 5. Zeile 22. statt aus lieb ohne. Seite 9. Zeile 12. statt der einfache unver-  
zierte lieb; der einfache unverzierte und verzierte.









... abung  
Wien, I., Bognergasse 2.



